Drydens heroische Tragödie

Eine ästhetische Untersuchung

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der
hohen philosophischen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg im Breisgau

vorgelegt von

David Baas
aus Hesselhurst

ACAD.
FRIBURG BAT.
BIBL.

Freiburg im Breisgau
C. A. Wagners Hof- und Universitätsbuchdruckerei
1911

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543126_0062

Meinem Vater

Inhaltsangabe.

	Seite
Einleitung	1
Allgemeine Erörterungen über das Tragische im Anschluß an Hebbel, Schiller und Shakespeare	1— 7
Die künstlerische Bedeutung der Corneilleschen Tragödie	7—17
Die Art der Grundprobleme in Drydens Tragödien und Beurteilung seiner dichterischen Persönlichkeit	17—23
Drydens Versuch, das Shakespearesche und Corneillesche Drama zu verbinden, eine Wirkung der flachen Art seines Dichtens	23—41
Die ethischen Grundideen in den Stücken, wo dieser Versuch vorliegt	41—55
Nachweis gleicher Äußerlichkeit in den Dramen mit psychologisch einheitlicher Grundlage	55—62
Darlegung der Bedingtheit von Drydens dichterischem Schaffen	62—74
Abhängigkeit in der Komposition seiner Tragödien vom Roman	74—77
Schlußergebnis	77—78

Literaturverzeichnis.

The Dramatic Works of John Dryden by Sir Walter Scott. Ed. by George Saintsbury, Edinburgh 1882.

The Works of William Shakespeare. Ed. by Will. A. Wright, London 1891.

Oeuvres de Pierre Corneille, par M. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1862.

Jules Lemaître, Impressions de théâtre, Paris 1888.

G. Lanson, Histoire de la littérature française, Paris 1908.

Schillers sämtliche Schriften, historisch-kritische Ausgabe von K. Goedecke, Stuttgart 1871.

Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe von Rich. M. Werner, Berlin 1901.

System der Ästhetik, Bd. II, von Joh. Volkelt, München 1910.

A. Tüchert, John Dryden als Dramatiker in seinen Beziehungen zu Madeleine de Scudéry's Romandichtung. Bayerische Schulprogramme II, 1885.

Jedes echte Kunstwerk erwächst aus dem dunklen Grunde des Gefühls, aus der Fülle der inneren Lebensgewalt. Verstand und Vernunft sind nur dienende Kräfte in der Stunde der Schöpfung. Wohl geben sie die Grundlinien, gleichsam das Gerippe des werdenden Werkes. Doch ihre Tat ist nicht selbst bestimmt. Sie sind nicht mehr als die von Natur dem Menschengeist gegebene Form, die kristallne Schale, in die notwendig die innere Glut gefaßt werden muß. Das innere Leben des Kunstwerkes wird nur aus dem Gefühle geboren, und keine Dichtung, die geschaffen wird zur Befriedigung von Regeln und Zielen, die nur dem Verstande entsprungen sind, hat in einem höheren Sinne ein Anrecht auf Kunst. Dryden, mit dessen Tragödien wir uns im folgenden befassen wollen, hat überwiegend verstandesmäßig geschaffen. Es sei das Ziel unsrer Untersuchung, festzustellen, wie weit seinen Dramen eine künstlerische Bedeutung zukommt.

* * *

Eine merkwürdige Eigenheit unsrer Vorstellungskräfte verbürgt dem Tragischen zu allen Zeiten tiefen Reiz für den menschlichen Geist. Mit fieberhafter Erwartung vernehmen wir die Kunde von traurigen Ereignissen, und träge folgt die Phantasie den Jubelhymnen

vom Glücke eines Menschen. Wer hat nicht den ersten Teil von Dantes göttlicher Komödie mit gespannter Erwartung gelesen und hat gefunden, daß im zweiten und erst recht im dritten Teil sein Interesse stark erlahmte? Es ist die Darstellung des notwendigen, unausweichlichen Leidens des Menschen, das uns im tiefsten packt, das eine tragische Wirkung hervorrufen kann. Nicht das durch bloße Zufälligkeiten veranlaßte Leid ist tragisch zu nennen. Es mag betrübend oder traurig sein. „Das Tragische muß", um ein Wort Hebbels zu gebrauchen, „als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes, auftreten."[1] Nur wenn das Leid als die unabwendbare Wirkung des menschlichen Daseins, als der notwendige Ausfluß der Unzulänglichkeit irdischer Verhältnisse erscheint, vermag selbst die Darstellung der entsetzlichsten Seelenqualen, des geradezu vernichtenden inneren Leidens noch eine freie, darüber schwebende Stimmung im Kunstgenießenden aufkommen lassen. Diese Stimmung aber muß erweckt werden, sei es, daß wir das erlebte Leid als notwendig begreifen lernen in der Fortentwicklung des sittlichen Weltganzen oder uns beugen vor der erhabenen Resignation einer griechischen Tragödie, die Menschenschicksal und Leid unmittelbar verknüpft. Nur wo trotz tiefen Mitfühlens und Mitleidens der Affekt nicht zum unmittelbaren wird wie beim Unglück, das uns selber trifft, ist eine reine Wirkung möglich.

Zu zeigen, wie der Mensch, sei er nun gut oder böse, in seinem Planen scheitert und dem Untergang

[1] Hebbel Bd. XI S. 62.

geweiht wird, ist die Grundaufgabe aller tragischen Kunst. Doch es ist auch, wie Volkelt sagt, „das nur Untergang drohende Leid, das zu wirklichem Untergang nicht hinführt, zu beachten. Auch schon die in hohem Grade drohende Gefahr von Zerrüttung und Vernichtung kann tragisch wirken“ [1]. Man denke an die Leiden des Orest oder an Faust. Es muß auch darauf hingewiesen werden, daß der Zusammenbruch des Helden nicht notwendig im Tode seine Lösung finden muß. Ein Ödipus, der sich in seinem Schmerze des Augenlichts beraubt hat, braucht sich nicht noch selbst zu töten, um ein tragischer Held zu werden. Im allgemeinen wird es allerdings die reine Wirkung eines Werkes stören, wenn wir das Bewußtsein mitnehmen, daß der Held im Elend weiterlebt. Dieser Gedanke wirkt niederdrückend, während sonst der Tod als das Freiwerden von dem Leiden immerhin noch ein erhebendes Element in sich schließt. Es kann auch das Schicksal zweier Menschen durch Liebes- oder Blutsbanden so eng verknüpft sein, daß der Tod des einen, sei es durch blinde Leidenschaft in ihnen selbst oder durch Mißgunst der Welt, das Weiterleben des andern zum kummervollen Dasein macht, da er dazu verdammt ist, die eigene Blindheit oder die Undankbarkeit der Welt zu beklagen. Es sei nur an Hebbels Herodes und Marianne oder an Genoveva erinnert. Auch auf Judith könnte man in diesem Zusammenhange hinweisen, wo die Heldin, wie Hebbel selbst sagt, erst dadurch in den tragischen Kreis erhoben wird, daß sie weiterlebt, gepeinigt von der Furcht, einen Zeugen und Rächer ihrer Schmach gebären zu müssen [2].

[1] Volkelt S. 297. [2] Hebbel Bd. XI S. 14.

Um eine gewisse Enge tragischer Auffassung abzulehnen, wird es gut sein, noch etwas auf Schiller einzugehen.

Nach ihm ist die Tragödie die dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen. Der Mensch, dessen Leid nicht der eigenen Verfehlung entstamme, sei in erster Reihe dazu befähigt, unser Mitleid zu erregen, und in dem Angriff auf unsre Sinnlichkeit findet er die Bedingung, um diejenige Kraft unsres Gemütes aufzuregen, deren Tätigkeit Vergnügen an sympathetischen Leiden erzeuge. Die Freiheit des sittlichen Wollens gelte es zu zeigen, denn für sie seien wir allein im ästhetischen Urteil interessiert. „Wir sehen Kraft und Freiheit lieber auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geäußert, als Gesetzmäßigkeit auf Kosten der Kraft und Freiheit beobachtet.“ [1] Obwohl Schiller hier einräumt, daß der Lasterhafte uns mitunter mehr interessieren kann als der Tugendhafte, so möchte er ihn doch von der Tragödie ausgeschieden wissen. Der höchsten Vollkommenheit eines Werkes tue es nach seiner Ansicht immer Abbruch, wenn der Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskomme. Was er über das Erhabene der Handlung sagt, darf man geradezu als seine Richtlinien ansehen für das Handeln von tragischen Helden. „Der Mensch handle nach dem Gesetze der Freiheit und wähle aus Achtung für irgend eine Pflicht das Leiden oder nach dem Gesetz der Notwendigkeit und büße moralisch eine

[1] Schiller Bd. X S. 175.

übertretene Pflicht.“ [1] Für das erste braucht man bloß an einen Marquis Posa zu denken, der durchdrungen von reinen Gefühlen und geleitet von erhabenen Ideen für seinen Freund, fürs Wohl der Menschheit sein Leben dahingibt. Und fürs zweite bietet die Jungfrau von Orleans nach dem Verstoß gegen ihr Gelübde ein gutes Beispiel. Immer tritt uns bei Schiller dieselbe Forderung entgegen: die moralische Freiheit müsse gewahrt werden. Die mächtigste Darstellung des Leidens eines Menschen empöre unser Gefühl, wenn sich nicht seine ethische Anlage zeige. Nur bei einem solch starken Betonen des moralischen Handelns ist es zu verstehen, daß Schiller Corneilles Cid das Meisterstück der dramatischen Bühne nennt. In seinem dichterischen Schaffen ist Schiller jedoch weitergegangen als in seiner Theorie. Aus ehrgeizigen Plänen hat sich Wallenstein aufgelehnt gegen die staatliche Ordnung und will zum Verräter werden an seinem Herrn. Bloß darum muß er zu Grunde gehen. Für ihn trifft zu, was Hebbel verlangt, „daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgeht“ [2]. Wallenstein ist ein tragischer Held ganz andrer Natur als ein Don Carlos oder eine Maria Stuart. Sein Untergang ist tief menschlich begründet, der Tod der beiden andern ist nur eine historische Forderung.

Nur aus dem Rein-menschlichen dürfen die Merkmale tragischer Helden abgeleitet werden. Ein grie-

[1] Schiller Bd. X S. 167. [2] Hebbel Bd. XI S. 4.

chischer Held oder auch eine Shakespearesche Gestalt kann mit dem Maßstab der Moral nicht gemessen werden. Darum nennt auch der moderne Ästhetiker Volkelt als Hauptmerkmal eines tragischen Helden die Größe, und zwar dürfe man unter Größe nicht bloß starke Willenskraft verstehen. „Ohne Zweifel zwar ist die Willensstärke, die Tatkraft, das männliche Sich-durchsetzen eine der tragisch wichtigsten und wirksamsten Seiten an der Größe. Aber es gibt doch auch menschliche Größe nach andern Seiten hin: etwa nach Seiten der Zartheit und Tiefe des Fühlens, der Schaukraft der Phantasie, der Furchtlosigkeit des Zweifelns. Und zwar können diese Seiten zur Größe entwickelt sein, ohne daß Willensstärke damit gepaart ist, ja bei vorhandener ausgesprochener Lähmung und Verkümmerung des Willens." [1] Aus der Größe in diesem Sinne, losgelöst von jeder moralischen Wertung, darf der Untergang des Helden als notwendig gefolgert werden, sei es, daß seine Willenskraft übergreift in die Sphäre der andern oder die Stärke seines Gefühls den Kreis des Individuellen durchbricht und so ein Mißverhältnis von Individuum und Welt entsteht. Der in diesem Sinne große Mensch wird stets unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen. Sein Untergang erweckt in uns ein Bedauern, daß es so kommen mußte, und doch wirkt sein Schicksal zugleich auch erhebend, denn wir nehmen an, daß er seine Größe bewahrt, auch in dem schwersten Leiden, unter dem Druck der schlimmsten Qualen und angesichts des schrecklichsten Untergangs. „Wie auch immer sich diese Größe äußern mag, — in trotziger Auflehnung gegen das Schick-

[1] Volkelt S. 299.

sal, in kaltem Gleichmut, in frommer Ergebenheit, in wildem Ausschöpfen aller Schmerzenstiefen oder sonst wie — in jedem Fall wirkt seine Größe erhebend.“ [1] Nicht bloß mit Grausen folgen wir dem Schicksal eines Macbeth oder dem wilden Schmerze eines Lear. Bewunderung beschleicht uns angesichts der Größe ihrer Leidenschaft und ihres Schmerzes, denn immer trägt uns die Gewißheit: es ist Menschenlos, was du hier schaust. Wohl verurteilt unser moralisches Bewußtsein ihr Handeln. Sie treten doch uns menschlich näher und dies nicht bloß, weil wir wissen, daß sie des guten Funkens nicht entbehren, sondern, weil sie gerade in ihrer Leidenschaft als echt menschlich und groß erscheinen. Ihr Wille ist nicht an sich auf das Böse gerichtet. Doch sie müssen wollen und ihr übergroßes, nur vom Trieb bestimmtes Wollen muß zum Bösen, zum Verderblichen führen.

* * *

In dem Auflehnen des Persönlichen gegen das Allgemeine, ganz gleich in welcher Form es erscheint, liegt ein Zwiespalt, der für alle Zeiten von tragischem Gehalte ist. Menschen, die sich mit Willen den Verhältnissen unterordnen, entbehren individueller Größe und sind nur in geringem Grade tragischer Wirkung fähig. Was nun einen Dichter trotzdem dazu reizen kann, sie zu Helden der Tragödie zu machen, ist der innere Konflikt, der Gegensatz zwischen Neigungen des Herzens und dem verstandesmäßigen Wollen, der dem Sich-beugen unter den Zwang der Verhältnisse vorausgeht. Wirklich starker Leidenschaften sind solche Menschen nicht fähig, und ein Konflikt entsteht, sobald eine

[1] Volkelt S. 307.

Neigung erwacht, die in Widerspruch steht mit den Geboten, die ihnen als unumstößlich gelten. Ihre stark verstandesmäßige Veranlagung ermöglicht ihnen, ihrer Leidenschaften Herr zu werden oder sie doch so umzuformen, daß sie in Einklang stehen mit den Grundsätzen ihres Handelns. Hierin liegt der große Unterschied gegenüber jenen andern tragischen Helden, wo die Leidenschaft die alleinige Mutter ist jeder entscheidenden Tat, wo die Stimme des Guten überhört wird, solange die Schwere der Taten nicht übergroß ist, oder auch Begeisterung die Seele durchflammt und ein Gegensatz zu den ererbten Prinzipien des Handelns untergeht in dem Meer froher Verheißung, das die Leidenschaft sie schauen läßt. Menschen, bei denen eine Leidenschaft einen unüberwindbaren Konflikt heraufführt zwischen Neigung und Wollen, zahlen nie der Leidenschaft ihren vollen Tribut, und ein Dichter, der sie zu seinen Helden erwählt, wird alles aufbieten müssen, um durch äußere Einflüsse die Leidenschaft zu schüren und den Gegensatz zwischen dem heißen Begehren ihres Innern und dem vernünftigen Wollen in aller Schärfe aufklaffen zu lassen; denn nur in diesem unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den Wünschen des Herzens und den Geboten der Vernunft liegt das Tragische solcher Menschen. Daß sie nicht in ihrer Bedingtheit als Mensch einer äußern Macht gegenübertreten, wird schwer belastend für die Darstellung solcher Tragik. Die Prinzipien des Handelns bilden die eine Seite der tragischen Gegenkräfte, und das ist das Verhängnisvolle für Dichter, welche solche Naturen zu Helden ihrer Tragödie erwählt haben. Die Ideen, welche unser Denken bestimmen, die Grundsätze, welche die Richtlinien werden für unser Handeln,

sind nicht von jener wandlungsfreien Natur, welche das ureigenste Kennzeichen ist jener Leidenschaften, die der Tiefe des Menschen entstammen. Andere Zeiten haben andere Ideen und andere Prinzipien des Handelns. Das ist das große Verhängnis für einen so bedeutenden Dichter wie Corneille, der uns nun im folgenden etwas näher interessieren soll, da Dryden in mehreren Stücken eine Corneille verwandte Problemstellung versucht hat.

Wohl besteht, wie Lanson annimmt, eine wunderbare Harmonie zwischen den Corneilleschen Helden und den herrschenden Charaktertypen seiner Zeit: „il y a une harmonie admirable entre l'invention psychologique de Corneille et l'histoire réelle des âmes de ce temps — là: même les femmes sont peu féminines; leur vie intérieure est plus intellectuelle que sentimentale.“ [1] Doch was nützt diese Übereinstimmung, wenn die ganze Zeitperiode beherrscht wird von Ideen, welche eine kommende Zeit überwinden muß? Ein Shakespeare war nicht im Einklang mit dem oben herrschenden Tone, mit den Anschauungen, welche die führenden Kreise des damaligen England vertraten. Spensersche Ideen, ganz verwandt einer Corneilleschen Welt, trieben dort ihre Blumen. Doch sein Schöpfergeist griff in die Tiefe. Die dunklen Triebe des Menschen, die zu allen Zeiten sich gleich bleiben und aus denen allein die großen und vernichtenden Leidenschaften erwachsen, sind die Triebkräfte seiner Gestalten. Nur darum ist auch von seinen Werken eine dauernde Wirkung zu erwarten. Corneille war nicht der Geist von jener elementaren Gewalt. Seine Natur war der Einseitigkeit seiner Zeit verwandt und

[1] Lanson S. 429.

so vermochte er sich nicht darüber zu erheben. Nur in den besten Werken rührt er an Probleme von allgemein menschlicher Bedeutung und sein Cid allein vermag noch heute inneres Interesse zu erwecken.

Bei Rodrigue und Chimène verspüren wir einen Hauch innerer Lebensglut. Es ist eine starke Leidenschaft, welche die beiden durchglüht, und unabwendbare Hindernisse stemmen sich ihrer Liebe entgegen. Die heiligste Pietät für die, welchen erste Dankespflicht gebührt, kommt im Cid in Widerspruch mit einer tiefen und reinen Leidenschaft. Dieser Konflikt hat Lebenskraft. Denken wir uns weg jenes System von Regeln des Handelns, das der längst vergangenen Ritterzeit entstammend hereinragt in das Leben dieser Menschen und wie ein drückendes Stahlhemd ihre Brust umschnürt, und wir erkennen, daß dem Cid eine Problemstellung zu Grunde liegt, die sich uns auch heute noch aufdrängen kann. — Noch auf eine Heldin Corneilles muß ich hier hinweisen. Es ist Pauline im Polyeucte. Diese Frau steht vor der Frage: Soll sie dem Manne, den sie achtet, die Treue brechen, soll sie dem Geliebten folgen, nach dem ihr Herz verlangt? Sie tut es nicht. Sie hält die Treue. Können wir anders als sie achten darum, und der Konflikt, vor dem sie stand, ist der nicht mehr lebenskräftig? Wir müssen nur einwenden, daß das Überwinden des Konfliktes, ohne daß der Held unter dieser Tat zusammenbricht, unverträglich ist mit dem Wesen der Tragödie. Doch lebensfähig kann er sein, sobald Pauline echt menschlich, d. h. echt weiblich gezeichnet ist. Ihre entscheidende Tat zum Schlusse des Stückes ist ihre Bekehrung zum Christentum. Für uns ist es wichtig zu fragen: Schreibt Corneille diese innere Wandlung lediglich göttlicher

Erleuchtung zu oder ist eine rein menschliche Erklärung aus dem Stücke heraus möglich? Jules Lemaître sagt hierüber: „Mais il y a, en outre, quelque chose de très féminin dans la transformation des sentiments de Pauline. Elle se met à aimer son mari, non seulement parce qu'il est fou et que, tout au fond, la sagesse de Sévère lui paraît un peu plate auprès de cette folie. Elle aime son mari par-devoir, soit; mais aussi par pitié, et surtout parce qu'elle ne le comprend pas et qu'elle subit l'attrait de l'inexpliqué et de l'inconnu. Le bon Corneille dit qu'elle a été subitement éclairée par la grace. Non, non, c'est par amour qu'elle se fait chrétienne. Pauline avec ses apparences de santé morale et de bel équilibre, serait donc la plus femme des femmes de Corneille, un être faible et généreux que l'extraordinaire attire, et qui est beaucoup plus conduit par son imagination et sa sensibilité que par sa raison.“[1] Wir brauchen nun nicht mit Jules Lemaître den Gedanken der göttlichen Erleuchtung ganz und gar zurückweisen, zumal bei einer Frau, von der wir schon gesehen haben, daß die letzte Entscheidung des Handelns durch die Vernunft gegeben wird. Pauline ist eine willensstarke Frau, doch darum nicht minder weiblich, und was sie vor andern Gestalten Corneilles auszeichnet, ist, daß sie nicht jene unbeschränkte Gewalt über ihre Leidenschaft besitzt. Es bedarf einen schweren Kampf, bevor sie im Gegensatz zu ihrer Liebe handeln kann. Pauline ist die weiblichste und darum auch die sympathischste von Corneilles Frauen.

Ich habe bis jetzt nur auf Lichtgestalten im Corneille-

[1] Impressions de théâtre S. 30.

schen Schaffen hingewiesen. Es wird am Platze sein, auch auf die absonderlichen und erschreckenden Geschöpfe hinzudeuten, die auf Corneilleschem Boden erwachsen konnten. Ein Nicomède z. B., mit dem Corneille glaubte, er hätte einen neuen Typus von Tragödien geschaffen, läßt uns heute vollständig kalt. Nicht eine zündende Flamme lodert in seinem Busen. Der kalte Verstand beherrscht alles, und sein unwiderstehlicher, keinen Widerstand scheuender Wille packt uns nicht, da ihm die Glut der Begeisterung fehlt. Irgendwelche tiefere Wirkung kann dieses Stück für uns Heutige nicht besitzen. Eine andere Erscheinung noch weniger erfreulicher Art ist Kleopatra. Ehrgeiz, Herrschsucht ist das bestimmende Motiv ihres Handelns. Auch ein Shakespeare hat diese Leidenschaften dargestellt. Doch er zeigt, wie sie den Menschen erfassen und allmählich sein ganzes Selbst erfüllen. Immer haben wir den Eindruck einer urgewaltigen Macht, die aus den erschrekkendsten Tiefen des Menschen aufsteigt. Bei Kleopatra hören wir wohl, was ihre verderblichen Pläne wachgerufen hat. Doch nicht tritt dann die Leidenschaft zu Tage als die unbesiegliche Gewalt, die dem Bergstrom vergleichbar jedes Hindernis niederreißt. Mit kalt berechnender Vernunft macht sie ihre teuflischen Anschläge. Jedes menschliche Bedenken verschwindet. Kleopatra wird zur leibhaftigen Teufelin. — Mit zunehmendem Alter scheint das Verstandeselement bei Corneille noch unumschränktere Geltung erlangt zu haben. Denn nur so wird erklärlich, daß er in seinen Discours de la tragédie, die erst mehrere Jahre nach der Schöpfung seiner großen Werke geschrieben wurden, nur noch Leidenschaften, wie Ehrgeiz und Rache, d. h. Leiden-

schaften, die auch für Menschen, bei denen der Verstand mehr zu sagen hat als das Herz, noch von bestimmender Bedeutung werden können, in erster Reihe für die Tragödie als geeignet erklärt, hingegen die Leidenschaft der Liebe nur noch in zweiter Linie als treibendes Motiv gelten läßt. „Sa dignité demande quelque grand intérêt d'Etat, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème et leur laisse le premier.“ [1] Wenn wir wissen, wie sehr Corneille seine beiden Stücke Nicomède und Rodogune geschätzt hat, darf uns diese Bemerkung nicht wundern. Dort sind die Helden Menschen, bei denen die zarten Gefühle in den Hintergrund treten. Unbeschränkte Macht des Willens, die sich mit einer im Corneilleschen Sinne männlichen Leidenschaft gattet, ist der Charakterzug ihres Wesens. — Im Vorausgehenden wurde schon angedeutet, daß die Corneilleschen Helden schon auf Grund ihrer Naturanlage keiner tiefen Wirkung fähig sind. Sie sprechen immer mehr zu unserm Verstande als zu unserm Herzen. Hierzu kommt, daß Anschauungen entscheidend sind für ihr Handeln, die wir verwerfen. Sie haben, wie Jules Lemaître sagt, „le point d'honneur, le culte de la femme, une conception mystique de l'amour“ [2]. Doch der Hauptmangel der Corneilleschen Tragödie liegt in ihrem Abschluß. Corneille

[1] Corneille Bd. I S. 24. [2] Impressions de théâtre S. 19.

glaubte, es müßten die guten Handlungen am Schlusse des Stückes belohnt, die bösen bestraft werden. „C'est cet intérêt qu'on aime à prendre pour les vertueux qui a obligé d'en venir à cette autre manière de finir le poème dramatique par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes, qui n'est pas un précepte de l'art, mais un usage que nous avons embrassé, dont chacun peut se départir à ses périls.“ [1] Geleitet von dieser Auffassung hat er ein volles Auswirken des oft im Stoff gelegenen tragischen Gehaltes selbst zerstört. Die innere Gespaltenheit des Helden, sein Leidenmüssen bei der Erfüllung der Pflicht vermag wohl tragische Stimmung zu erwecken; doch während sonst die Fäden des Unheils am Schlusse zusammenlaufen und sich verknoten zum verderbenden Wehe in dem Zusammenbruch oder Untergang des Helden, lösen sich bei Corneille die Gegensätze, die uns in Spannung gehalten hatten. Der Abschluß des Cinna oder des Horace mußte Corneille und gleichdenkenden Zuschauern allerdings eine moralische Befriedigung geben. Beide hatte der Wille zur Pflicht in Konflikt gebracht. Bei Cinna war es der Wunsch seiner Geliebten, gegen den er nach der herrschenden Auffassung nicht verstoßen durfte, und bei Horace das Interesse des Vaterlandes. Wir Heutige können die gleiche moralische Befriedigung nicht mehr empfinden. Ein Horace, der im Eifer für sein Vaterland seine Schwester niederstößt, oder ein Cinna, der aus Willfährigkeit gegen seine Geliebte an seinem Kaiser zum Verräter wird, muß nach den Gesetzen unsrer Moral eine andere Strafe erleiden, als dies bei Cor-

[1] Corneille Bd. I S. 21.

neille der Fall ist. Lassen uns so diese Stücke schon unbefriedigt, wenn wir sie lediglich unter dem Gesichtspunkte der Moral betrachten, so sinken sie noch mehr in unsrer Schätzung, wenn wir fragen, was sie am Schlusse unsrer Phantasie noch bieten, welches ästhetische Urteil wir über sie fällen müssen. Es geht uns wie den Menschen, die am Strande des stürmenden Meeres dem mutigen Manne zusehen, der nach vollbrachtem Rettungswerk der Küste zustrebt. Solange er draußen rang mit den verderbendrohenden Wassern, folgte die Phantasie jedem Wellenschlag, jedem leichten Schwanken des Bootes mit gespannter Erwartung. Sobald er glücklich den Strand erreicht hat, erlahmt das Interesse. Wir fühlen Befriedigung, daß der Wackre gerettet wurde, doch die Phantasie, die aufs höchste gespannt war, solange das Schifflein schwankte im Gewühle der Wogen, verhält sich ziemlich gleichgültig angesichts der jubelnden Begrüßung des Mannes. — Ganz dasselbe Interesse besitzt der Abschluß der Corneilleschen Tragödie für unsre Phantasie. Die ausgleichenden, gegenseitig versöhnenden Reden am Schlusse von Cinna und Horace oder auch eines Polyeucte mögen wohl unsern Verstand interessieren, unsrer Phantasie bieten sie so gut wie nichts. Eine geringe Ausnahme macht nur der Cid. Chimène hat am Schlusse ihr Jawort noch nicht gegeben, und Rodrigue muß in den Kampf ziehen. Wenn wir auch glauben und hoffen, daß das Glück der Liebe den beiden in naher Zukunft winkt, wir scheiden doch mit einem Gefühl der Ungewißheit, mit einem Bedauern der Lage der beiden. In diesem nur Erwarten-lassen, nicht aber Erreicht-haben des ersehnten Glückes, das neue Wechselfälle nicht ausschließt, liegt der Unter-

schied des Cid gegenüber den andern Tragödien Corneilles. Es ist nun nicht zu verkennen, daß bei den gegebenen Voraussetzungen der von Corneille gewählte Abschluß nahe lag. Seine Helden sind Menschen von überlegener Kraft des vernünftigen Willens, der in Zwiespalt gerät mit einer Leidenschaft. Soweit nun ihr Wille identisch ist mit ihrer Pflicht, war es für einen Corneille, der sich mehr von moralischen als von ästhetischen Gesichtspunkten leiten ließ, so gut wie selbstverständlich, diesem Wollen auf irgendwelche Art zum Siege zu verhelfen. Doch gerade angesichts moralischer Erwägungen einen tragischen Ausgang zu schaffen, das wäre eine Aufgabe gewesen eines Corneille würdig.

Die Stärke des Menschen, der den festen Willen zur Pflicht besitzt, wollte er zeigen. Doch er vergaß, daß diese Pflicht eine zeitlich stark bedingte ist und daß die erste Forderung des Tragischen verlangt, den Menschen im Leiden zu zeigen. Es reizt hier auf Schiller zu blicken, bei dem moralische Gesichtspunkte gleichfalls von großer Bedeutung waren. Denken wir an Don Karlos oder an die Jungfrau von Orleans. In ihnen gehen Menschen zu Grunde, bei denen der Tod nicht die Wirkung moralischer Verfehlung ist. Ihr sittliches Wollen ist tadelfrei. Darum hätte Corneille verlangt, daß ihnen schon diesseits die von uns gewünschte Belohnung zuteil wird. Schiller weiht sie dem Untergang. Der moralischen Forderung, die wir an ihr sittliches Wollen knüpfen, wird er gerecht durch die Erweckung des Gedankens: sie gehen in den Tod, frei in ihrem sittlichen Wollen. So wußte Schiller eine Forderung der Moral zu befriedigen, ohne dabei ein Grundgesetz der Ästhetik zu verletzen. Zusammenfassend können wir sagen: Unter

dem Drucke von moralischen Erwägungen hat Corneille seinen Stücken einen Abschluß gegeben, der mit einer geringen Einschränkung für den Cid die tragische Stimmung wieder aufhebt, die wir empfanden angesichts des leidvollen Zwiespaltes, der das Innenleben seiner Helden durchzieht.

* * *

Wenn wir versuchen, die künstlerische Bedeutung eines Dichters zu erkennen, so tun wir gut daran, unser Urteil auf eine Untersuchung der besten Produkte seiner Muse zu gründen. Hier können wir erwarten, daß sein Wesen am unmittelbarsten zu uns spricht. Jugendwerke, die aus Mangel an den notwendigen technischen Mitteln seine künstlerische Persönlichkeit nur ahnen lassen, oder Werke, die er in späterer Zeit mehr durch Willen als getrieben von innerer Begeisterung verfaßt hat, werden uns sicher keine neuen Seiten seines Wesens erschließen. Das eine oder andere Stück mag wohl in historischer Beziehung nicht ohne Bedeutung sein, doch ein Werturteil über das künstlerische Schaffen des betreffenden Dichters darf unmöglich darauf fußen. Aus solchen Erwägungen heraus scheide ich bei einer Betrachtung von Drydens Tragödien ohne weiteres diejenigen Stücke aus, die er gemeinsam mit andern verfaßt hat. Hierher gehört The Indian Queen, das in der Grundlage von Howard entworfen wurde, und die beiden Tragödien Oedipus und The Duke of Guise, an denen Lee mitgearbeitet hat. Auch Stücke wie Love triumphant, das letzte Werk des Dichters, ferner Amboyna und The Indian Emperor, seine eigentliche Erstlingstragödie, können uns infolge ihrer mangelhaften Anlage und ihrer Armut

schon an rein sprachlichen Schönheiten keinen andern Wesenszug erkennen lassen als des Dichters bessere Tragödien. Fragen wir zuerst nach der Art der Probleme bei Dryden:

In der Maiden Queen, in The Conquest of Granada oder The Spanish Friar ist das Hauptproblem der Gegensatz von Pflicht und Neigung. In der Maiden Queen liebt eine Königin einen Höfling, mit dem sie nach der herrschenden Anschauung sich nicht vermählen darf, ohne gegen ihren Rang zu verstoßen. Sie teilt diese Auffassung und so ergibt sich ein innerer Zwiespalt zwischen den Wünschen des Herzens und dem pflichtgemäßen Wollen. In The Conquest of Granada ist Almahide vermählt mit Boabdelin gemäß früherm Versprechen und den Wünschen ihres Vaters. Doch ihre Liebe gehört einem andern. Will sie ihren guten Ruf nicht verscherzen, so heißt es handeln im Gegensatz zu ihren innersten Neigungen. In The Spanish Friar ist der Held vor die Aufgabe gestellt, die Ermordung seines Vaters zu rächen an dem Weibe, das er anbetet. Das ist immer ganz dieselbe Problemstellung wie bei Corneille. Lieben und Wollen bilden einen Gegensatz. — Probleme ganz anderer Art finden sich in Aureng-Zebe und Don Sebastian. Hier sind die Helden Menschen, bei denen die leitenden Motive der Leidenschaft entspringen. Der Gegensatz von Pflicht und Neigung kehrt nur noch wieder als die in einem Augenblick sich aufdrängende Betrachtungsweise des Helden. Aureng-Zebes Vater z. B. verliebt sich in die gleiche Frau wie sein Sohn und verlangt, daß dieser verzichte auf seine ältern Rechte. Im ersten Augenblick erwacht in Aureng-Zebe der Gedanken, daß er seinem Vater Gehorsam schulde: I'am taught by

honour's precepts to obey[1]. Doch nur einen Augenblick und die Gewalt seiner Leidenschaft ist wieder das allein Bestimmende. Nach der Art der behandelten Probleme zwischen beide Richtungen ist Tyrannic Love zu stellen mit der stark episodenhaften Behandlung des Schicksals einer Märtyrerin.

Von vornherein mag es befremden, daß ein Dichter Probleme von grundverschiedenen psychologischen Voraussetzungen zur Darstellung gebracht hat. Wir fragen uns, wie ist das möglich? Der Dichter kann doch im letzten Grunde nur sein eigen Selbst gestalten. Man glaube nicht, das tue nur der Lyriker. Auch der Dramatiker gewährt mit seinem Werke uns den Einblick in die tiefste Eigenart seiner Seele. Nur die Art des Ausdrucks ist bei beiden verschieden. Verwandte Gluten durchdringen sie. Es ist die Fülle des Lebens, die in ihnen wogt und stürmt. Die Welt, die sie geschaut, das Leben, das sie genießen, gibt den Urgrund für jene Probleme, die in ihrer Seele nach Lösung drängen. Es wird nur der lyrische Dichter sich mehr in sich selbst verschließen, wenn's in ihm wogt und drängt sein Ohr nach innen richten, um jeden Ton zu erlauschen, der heraufschwellt aus dem dunklen Meer, in dem sich Welt und Ich verbinden, und ihren Einklang finden in jenem Glutenschwall der Schöpfungsstunde, der in dem lyrischen Gedichte zum dauernden Erlebnis wird, wenn seine Formung gleich notwendig, gleich natürlich ist wie die Gefühle, die heraufgestiegen sind aus den dunklen Tiefen, folgend nur den eigenen Gesetzen. Der Dramatiker, bei dem verwandte Gegensätze den Grund der Tiefe aufwühlen und nach Vereinung ringen, hat eine andere Form,

[1] Aureng-Zebe Akt II Sz. 1.

was in ihm drängt, zu gestalten. In Menschen, die wie er selbst leben und leiden, gießt er aus die Schalen seiner Lebensglut. In jauchzenden, klagenden, sich freuenden oder stumm in ihren Schmerz sich ergebende Menschen bringt er die Probleme veranschaulicht zur Lösung, die in ihm selber nach Befriedigung ringen, und was ihn vom Lyriker unterscheidet, ist nur dies, daß er erst nach schwerem Ringen auf dem mühsamen Wege von Einzelkämpfen die Einheit von Ich und Welt zu finden vermag, die vom lyrischen Dichter im Erlebnis unmittelbar gewonnen wird. Je mehr sein eigen Ich zurücktritt, je mehr die Gestalten seiner Phantasie auf sich selbst gestellte Menschen sind, um so besser ist sein Werk. Wenn aber der Dramatiker auch nicht direkt in seiner Schöpfung zu uns spricht, durch seine Menschen tut er's stets. Seine Helden tragen den Stempel seines eigenen Wesens. Wir merken's nur nicht, sobald es ihm gelungen ist, sie herauszureißen aus dem Dämmerlicht, in dem sein eigen Gefühl noch untrennbar mit ihnen verwachsen ist, und er sie hinausgestellt hat in das Licht des hellen Tages, wo sie wie fremde Gestalten vor ihm stehen, die ihr eigen Leben besitzen. Das ganze Bereich von Problemen, das erwächst auf der psychologischen Bedingung, die im Dichter gegeben ist, mag sein Geist durchmessen. Shakespeare war eine leidenschaftliche Natur und alle seine Helden tragen den gleichen Stempel. Corneille war eine stark verstandesmäßige Natur und von demselben Schlag sind auch seine Helden. Keiner der beiden konnte in das Gebiet des andern greifen. Man glaube nicht, Corneille habe sich in seinem Schaffen nur nicht frei machen können von dem Einfluß seiner Zeit. Dreißig Jahre nach seinen

großen Dramen und dasselbe Land sah Werke von einem ganz andern Gepräge. Racine war eben auch ein Dichter von einer ganz andern Veranlagung. Haben wir somit gefunden, daß alle großen schöpferischen Geister ihren Werken stets einen ganz bestimmten Stempel aufgedrückt haben, den Stempel ihres eigenen Wesens, so müssen wir Dryden ausscheiden aus ihrer Reihe. Ihm fehlte jener Zentralpunkt des eigenen Ichs, von dem aus jede Auseinandersetzung mit den Problemen seiner Zeit oder mit denen der Menschheit, wie bei Shakespeare, eine bestimmte, stets sich gleiche, ureigene Beleuchtung erhält. Dryden kannte nicht jenes tiefe Ringen des schöpferischen Geistes. Er nahm seine Stoffe von außen und hat sie verarbeitet mit mehr oder minder Formengeschick. Nur so gibt sich uns eine Erklärung dafür, daß er Menschen auf die Bühne gebracht hat, bei denen die psychologischen Vorbedingungen grundverschieden sind.

Unter königlichem Schutze nahm mit der Rückkehr der Stuarts auch die dramatische Muse in England wieder einen neuen Anlauf. Zwei Theater mit den Truppen „the Duke's company“ und „the King's company“, mit welch letzterer unser Dichter näher verknüpft war, wurden der Schauplatz für die Bewerber dramatischen Erfolges. Die Eröffnung der Theater war das Werk des Königs und des Hofes, und nur zu natürlich, wie Walter Scott sagt: „a taste formed during their residence abroad dictated the nature of entertainments which were to be presented to them.“[1] Doch es wäre entschieden verfehlt, wollte man die große Hinneigung zum französischen Geschmacke im Zeitalter der Restauration

[1] Dryden Bd. I S. 58.

lediglich einer Neigung des Königs zuschreiben. Französische und spanische Romane, wie die eines La Calprenède oder einer Scudéry, waren die Lieblingslektüre der bessern Kreise des damaligen England. „The French romances of the lower class, such as ‚Cassandra', ‚Cleopatra', etc., were the favourite pasttime of the ladies, and retained all the extravagancies of chivalrous sentiment, with a double portion of tedious form and methaphysical subtlety."[1] Heute mag es verwunderlich scheinen, daß jene Übertriebenheiten ritterlichen Gefühls, gespickt mit einer Fülle metaphysischer Spitzfindigkeiten, im 17. Jahrhundert noch Anklang finden konnten. Doch wir brauchen uns bloß zu vergegenwärtigen, daß die Zeiten eines Sidney und seine Nachwirkungen noch nicht so ferne lagen und daß zur Zeit Ben Jonsons spanische Romane eine viel begehrte Lektüre waren. Es sei nur ein Hinweis Tücherts auf eine Stelle in Ben Jonsons Epicoene or the silent woman angeführt: „Truewit Act. IV. 1. You must leave to live in your chamber, then, a month together upon Amadis de Gaul or Don Quixote as you are wont." Walter Scott legt großen Wert darauf, daß noch eine gewisse Nachwirkung der alten Ritterzeit weiterlebte, wenn auch nicht mehr als lebendige Form des Lebens, so doch als letztes Nachgefühl, das leicht genährt durch die Vorliebe eines Hofes noch späte, wenn auch nur fahle Blumen treiben konnte. „Although in Charles the Second's reign the age of chivalry was totally at an end, yet the sentiments, which had ceased to be motives of action, were not so obsolete as to sound totally strange to the public ear."[2] Was soll es uns da

[1] Dryden Bd. I S. 110. [2] Dryden Bd. I S. 110.

noch wundern, daß ein Dichter, bei dem nicht die eigene Persönlichkeit nach Ausdruck rang und der zudem durch die Ungunst seines Schicksals sich auf die Volksgunst hingewiesen sah, in den Bannkreis dieser heroisch-galanten Romanwelt gezogen wurde? Hier suchte Dryden lange die Stoffe für seine Stücke und Zeit seines Lebens wußte er sich ihrem Ideenkreis nie ganz zu entziehen.

* * *

Wir wollen nun zunächst Drydens Tragödien, soweit der Gegensatz von Pflicht und Neigung ihr Grundproblem ist, etwas näher betrachten. Dem Einfluß der Romane, denen er die Stoffe entnommen hat, oder auch einer direkten Anlehnung an Corneille ist es zu danken, daß sie ganz denselben äußerlich versöhnenden Abschluß nehmen wie die Corneilleschen Stücke. Bei Corneille ist nun der versöhnende Ausgang, der einen Sieg über die Leidenschaft voraussetzt, wenigstens psychologisch begründet. Wo wir ihn tadeln, begeht er nicht einen Verstoß gegen die innere Wahrheit seiner Menschen, sondern er versündigt sich an dem Ideal der Kunstgattung, in der er schafft. Der versöhnende Ausgang der Drydenschen Tragödie, soweit der Gegensatz von Pflicht und Neigung ihr Grundproblem ist, bedeutet nicht nur einen Verstoß gegen die Gesetze der Ästhetik, sondern auch eine grobe Versündigung an der Darstellung des Rein-menschlichen. Dryden kommt zu demselben Schluß wie Corneille, obwohl seine Menschen einen ganz andern Ausgang erwarten lassen.

Zwei Welten, die sich fliehen, wollte seine schwache Schöpferhand zusammenbiegen. Die so grundverschiedenen Äußerungen des Innenlebens, wie sie Shake-

spearesche und Corneillesche Menschen zeigen, glaubte er von ein und demselben Individuum annehmen zu dürfen.

> He who writ this, not without pains and thought,
> From French and Englich theatres has brought
> The exactest rules, by which a play is wrought[1].

So deutet er selbst die Verkettung an, die er gewagt hat, ohne zu ahnen, daß diese Worte in geradezu tragischer Weise bezeichnend werden für die unselige Verquickung des englischen Dramas der Leidenschaft, wo alles Leben wild quellend und alles Handeln den tief mächtigen Trieben des Herzens entspringt, wie er dies bei Shakespeare und wenn auch in schwächerem Maße bei Beaumont und Fletcher fand, und jenem ganz anders gearteten französischen Drama, wo das Handeln der Helden gerade im Gegensatz zur Leidenschaft geschieht. Die Verschmelzung zwei so grundverschiedener Elemente war nur eine äußerliche, konnte nur eine scheinbare sein, denn sie setzt grundverschiedene Charaktere voraus. Wie wir bereits gesehen haben, ist der Konflikt von Pflicht und Neigung bei den Corneilleschen Helden das natürliche Ergebnis ihres Innenlebens. Dryden behandelt den gleichen Konflikt, will ihn auf dieselbe Weise zur Lösung bringen wie Corneille und damit verbunden doch auch die Macht der menschlichen Leidenschaften zur Darstellung bringen. Höchst bezeichnend ist seine Bemerkung in dem Essay of heroic play, wo er sich zur Verteidigung seines Helden Almanzor auf Homer und Tasso beruft und den im französischen Drama bis ins feinste durchgeführten Gegensatz von

[1] Prolog zur Maiden Queen.

Pflicht und Neigung als übertriebene Spitzfindigkeit zurückweisen möchte, indem er verkannte, daß dies meist nur das meisterhaft gezeichnete Widerspiegeln dessen ist, was das ureigenste Wesen dieser Menschen ausmacht: „You see how little these great authors did esteem the point of honour, so much magnified by the French, and so ridiculously aped by us. They made their heroes men of honour; but so as not to divest them quite of human passions and frailties: they contended themselves to show you, what men of great spirits would certainly do when they were provoked, not what they were obliged to do by the strict rules of moral virtue. For my own part, I declare myself for Homer and Tasso. — I shall never subject my characters to the French standard, where love and honour are to be weighed by drachms and scruples.“ [1] Es fehlte Dryden eben das Erschauen eines Charakters in seiner Tiefe und Geschlossenheit. Nur das erklärt es uns, daß er zu zeigen versucht, wie eine Person ihre Leidenschaften beherrscht, und zugleich wagt, bei derselben Person uns Beweise einer starken, verheerenden Leidenschaft zu geben. Wie dies nur auf Kosten der inneren Wahrheit seines Helden möglich ist, soll nun eine Betrachtung der Maiden Queen uns lehren.

Das Thema in diesem Stücke ist folgendes: Eine Königin liebt einen Höfling, namens Philocles, der selbst keine Ahnung hat von der Liebe seiner Herrin und in Candiope, eine Verwandte der Fürstin, verliebt ist. Zu Anfang des Stückes weiß auch die Königin nichts von der Liebe des Philocles. Die Haupthandlung, die für

[1] Dryden Bd. IV S. 27.

uns lediglich in Betracht kommt, beginnt mit einer Versammlung des Hofes[1]: Die Heldin des Stückes hat soeben die Vertreter ihres Volkes empfangen, die sie zu bereden suchen, sich zu vermählen, um so einen lang gehegten Wunsch ihrer Untertanen zu erfüllen. Verärgert über dieses Eindringen in ihre geheimsten Angelegenheiten weist sie die Königin schroff zurück. Sie würden die Grenze des Erlaubten überschreiten. Diesen Augenblick ergreift Philocles, der Günstling der Fürstin, um ihr Augenmerk auf den Prinzen Lysimantes zu lenken. Er hat ja keine Ahnung davon, daß das Herz seiner Königin für ihn schlägt und daß somit seine Worte, die sie den Armen eines andern zuführen sollen, sie in der Seele verwunden müssen. Ganz aus demselben Grunde kann er auch nicht verstehen, daß sie ihn plötzlich unterbricht und alle außer ihm entläßt. Wir finden es ganz im Einklang mit seinem Charakter, daß er nicht recht weiß, was er sagen soll und nur eine unterwürfige Höflichkeitsphrase über seine Lippen kommt:

I humbly wait your majesty's commands[2].

Bei dem Worte „commands" will sie ihn wegschicken. Doch ein bittend „madam" hält sie zurück. Man könnte fragen: Warum dieses Gereiztsein bei dem Worte „commands"? Hatte Philocles mehr gesagt, als seiner Bereitwilligkeit Ausdruck gegeben, unterwürfig jedem Winke seiner Fürstin zu folgen? In unsern Augen wohl nicht. Doch die Königin liebt ihn. Ihr liebend Herz kann es nicht ertragen, daß ihre Liebe keinen Widerklang findet im Herzen des Geliebten. Sie vergißt die Standesunterschiede, die Philocles trotz aller Gunstbezeugungen in

[1] Akt I Sz. 3. [2] Akt I Sz. 3.

ehrfurchtsvoller Entfernung halten. Hieraus entspringt ihre Gereiztheit. Das Verhältnis von Befehlen und Gehorchen bestehe nicht mehr zwischen ihnen. Daß Philocles diese Worte nicht versteht, ist ja begreiflich. Doch wir müssen uns wundern, daß er nicht Verdacht schöpft, wenn sie fast seufzend klagt:

> Ah Philocles! could I expect from you
> That usage! — no tongue but yours
> To move me to a marriage? [1]

Klingen nicht diese Worte wie der Klagelaut der Liebe und ist nicht die ganze Bitterkeit des Gedankens, daß ihre Liebe keine Erwiderung gefunden hat, in ihnen ausgesprochen? Was wunders, daß sie der inneren Rührung folgt und Tränen ihre Augen feuchten. Wir müssen uns nur fragen, wie ist es möglich, daß ein Mann solch deutliche Sprache der Liebe mißverstehen kann. Zwei Gründe sprechen da zugunsten des Philocles. Seine Liebe gehört einer andern und das Ideal, das er in seiner Königin schaut, ist zu hoch, als daß er glauben könnte, sie beschenke einen Untertanen mit ihrer Liebe. Die Königin erscheint hier als die liebende Frau, die kein Verständnis findet bei ihrem Geliebten. Wo sie noch Zurückhaltung bewahrt, kann dies nur der natürlichen Scheu des Weibes entspringen, dem Manne, dessen Neigung sie noch nicht kennt, ihre Liebe zu bekennen. Wir nehmen von dieser Szene die Überzeugung mit, daß die Königin in ihrem Busen flammende Liebe zu Philocles nährt, die unwiderstehlich den Besitz des Geliebten fordert. Angesichts eines solchen Ersteindruckes ist es am Platze, darauf hinzuweisen, daß

[1] Akt I Sz. 3.

die Königin am Schlusse von dem Gedanken der Pflicht geleitet wird und gegen ihre Liebe handelt. Jetzt sei nur nochmals auf Corneille verwiesen. Bei seinen Helden geschieht die entscheidende Tat im Gegensatze zur Leidenschaft. Doch sie erscheinen gleich von Anfang an als dazu befähigt gemäß dem Gesetze der Ästhetik, das Lanson andeutet mit den Worten: „le principe de l'action tragique est dans la définition première de leurs caractères.“[1] Pauline im Polyeucte z. B. fühlt Liebe zu einem Manne, mit dem eine Verbindung nicht mehr möglich ist. Nach dem Willen ihres Vaters hat sie einem andern ihre Hand gegeben. Nun hält sie's für ihre Pflicht, ihm eine treue Gattin zu sein, und gleich im Beginne des Stückes lernen wir dieses tiefe Pflichtbewußtsein kennen. So halten wir es für möglich, ja für wahrscheinlich, daß diese Person die innere Stärke besitzt, jedem Ansturm der Leidenschaft zum Trotze ihrer Pflicht zu genügen.

Doch kehren wir wieder zurück zur Heldin unsres Stückes. Beim Weggehen entfällt Philocles ein Bild seiner Geliebten, das in die Hände der Königin kommt. Damit erfährt sie, daß er eine andere liebt. Eifersucht regt sich in ihrem Herzen. Nichtsahnend preist noch Asteria, ihre Vertraute, die Schönheit Candiopes und bringt so den Funken zur lodernden Flamme. Das Lob der Nebenbuhlerin kann sie nicht ertragen.

> How! — she the fairest
> Beyond comparison! — 'Tis false! you flatter her;
> She is not fair[2].

Wahrlich einen hohen Grad von Leidenschaft muß ihre Liebe schon erreicht haben, damit sie so sich selbst

[1] Lanson S. 420 [2] Akt I Sz. 3.

vergessen kann! Die Macht der Gefühle, die auf sie hereinstürmen, die Gedanken von getäuschter Hoffnung übersteigen ihre Kräfte: sie wird ohnmächtig und als sie sich wieder erholt hat, ist sie lebensmüde und spricht vom Sterben. Asteria sucht sie zu trösten und verspricht, ihr Los zu teilen. Diese Anhänglichkeit rührt die Königin und sie macht ein Geständnis ihrer Liebe. Wenn ein liebend Mädchen dazu genötigt wird, das Geheimnis seines Herzens preiszugeben, offenbart es nur mit Widerstreben und dann nur stückweise, was ein natürliches Gefühl gebietet, für sich zu behalten. Dieses Bild keuschen Zartgefühles hat wohl Dryden vorgeschwebt, wenn er die Königin Asteria nur schrittweise ihr Verhältnis zu Philocles erkennen läßt. Doch was bei einem naiven Kinde reizvoll erscheint, läßt uns bei der Königin kalt. Ihr zurückhaltend Offenbaren des Liebesgeheimnisses entspringt nicht einem natürlichen Gefühle, sondern dem Glauben, daß sie durch ihre Liebe gegen ihre Ehre gesündigt habe.

I who pretended so to glory, am
Become the slave of love[1].

So wird hier von Dryden zum erstenmal der Gedanke an Ehre und Pflicht eingeführt. In welch unglücklicher Weise! Ein reines Bild naiver Kindlichkeit wird roh zerstört und den Glauben, daß die Königin die Stärke besitzt, um gegen ihre Leidenschaft zu handeln, vermag ihr Klagen und Seufzen doch auch nicht zu erwecken. Asteria fragt dann die Königin, was sie befriedigen würde, und sie entgegnet:

Nothing, but that I had not loved[2].

[1] Akt I Sz. 3. [2] Akt I Sz. 3.

Damit will wohl Dryden andeuten, daß der Kampf zwischen Liebe und Pflicht in ihr begonnen habe. Doch er vergißt, daß unsre Phantasie ganz andere Bahnen gewandelt ist und unser Gefühl in ganz anderm Sinne erregt war. Die Königin erschien nur als die liebende Frau, und soeben noch haben wir miterlebt, wie der Gedanke, daß sie in ihrer Liebe betrogen sei, sie niedergedrückt hat. Jede andere Frau könnte in einem solchen Augenblick gleichfalls wünschen, daß sie nicht geliebt hätte. Doch dieser Wunsch entspringt nicht dem Gedanken, ihre Ehre könne gefährdet werden; er ist geboren aus dem Leid heraus, welches das jähe Herabstürzen von der Höhe froher Träume verursachen muß. Dürften wir den Ausspruch der Königin in diesem Sinne auffassen, dann wäre er natürlich. Doch die Fortsetzung:

To be his wife, I could forsake my crown; but not my glory[1].

beweist klar, daß Dryden das Erwachen des Gedankens der Pflicht hier aussprechen wollte. Das ist ein Sprung, den unsre Phantasie hier machen muß. Die Königin erscheint plötzlich als eine andere als sie war, doch zu der einen Überraschung kommt noch eine zweite. Der Dichter läßt die Königin in einer metaphysischen Spitzfindigkeit eine Form finden für ihre Liebe, die ihr gestattet zu lieben, ohne daß ihre Ehre dadurch gefährdet wird.

Yet — would he did not love Candiope
Would he loved me — but knew not of my love,
Or e'er durst tell me his[2].

Hier spukt bei Dryden das Ideal jener gekünstelten Liebe französischer und spanischer Romane, von der

[1] Akt I Sz. 3. [2] Akt I Sz. 3.

Walter Scott sagt, daß es eine Liebe war, which required a sacrifice of every wish, hope, and feeling unconnected with itself, and which was expressed in the language of prayer and of adoration. It was that love which was neither to be chilled by absence, nor wasted by time, nor quenched by infidelity. No caprice in the object beloved entitled her slave to emancipate himself from her fetters; no command, however unreasonable, was to be disobeyed; if required by the fair mistress of his affections, the hero was not only to sacrifice his interest, but his friend, his honour, his word, his country, even the gratification of his love itself, to maintain the character of a submissive and faithful adorer[1]. Das Ideal, das die Königin aufgestellt hat, ist jedoch nicht mehr zu verwirklichen. Philocles liebt eine andere. Candiope ist das unübersteigbare Hindernis für die Verwirklichung jener Art metaphysischer Liebesbeziehung, in welcher die Königin ihr Ziel erblickt. Bedenkt man, daß eine solche überirdische Form der Liebe eine moralische Höhe der Gesinnung voraussetzt, wo jedes sinnliche Begehren als Sünde und jeder Versuch, das Liebesglück eines andern in Frage zu stellen, als Verbrechen erscheinen muß, und sieht dann, daß die Königin, geleitet von dem Gedanken, daß nur Candiope der Verwirklichung des von ihr aufgestellten Ideals im Wege steht, alles aufbietet, um die Verbindung der beiden Liebenden zu hintertreiben, so zeigt sich, wie sehr das Ideal der Königin ein luftiges Hirngespinst ist, das von außen hereingetragen wurde und ganz und gar nicht aufgestiegen ist aus ihrem eigenen Herzen.

[1] Dryden Bd. I S. 101.

Als Philocles kommt, um ihre Zustimmung zu seiner Vermählung mit Candiope zu erlangen, ist ihr Urteil schnell gefällt:

Live Philocles without Candiope[1].

Wie um ihn zu trösten, erzählt sie ihm ihr eigenes Liebesleid, ohne ihn jedoch merken zu lassen, daß er selbst der ungenannte Geliebte ist. Philocles ist entrüstet, daß einer aus dem Volke es wagen durfte, die Augen zu seiner Königin zu erheben. Dieses Sich-selbst-verdammen des Philocles, ohne es zu wissen, entbehrt sicher nicht eines guten komischen Elementes. Doch im Zusammenhang betrachtet muß diese ganze Stelle höchst unbefriedigt lassen. Wir folgen sicher mit höchstem Interesse der Szene, wo eine Frau ihr heimlich Liebesleid dem Manne klagt, den sie anbetet, ohne daß er weiß, daß er selbst der Geliebte ist, unter der einen Bedingung, daß stille Hoffnungen ihr Handeln bestimmen und wir wissen, daß ein Erwidern der Liebe sie glücklich machen muß. Doch die Königin sagt:

When e'er he knows it I shall die for shame[2].

Nun, warum treibt sie dann dieses ganze Spiel, so möchten wir fragen. Eines oder das andere ist falsch. — Vergegenwärtigen wir uns nochmals die ganze Situation: Eine Fürstin liebt einen Untertanen, dessen Herz bereits einer andern Frau gehört. Ganz dieselbe Verwicklung bietet uns Corneille im Cid. Die Infantine liebt den Helden des Stückes, der in Liebe erglüht ist zu Chimène. Doch während die Königin bei Dryden, angeblich mit einer idealen Beziehung als Endziel, ein Liebesspiel treibt, wie es nur sinnenfrohem Verlangen

[1] Akt II Sz. 1. [2] Akt I Sz. 3.

entspringen kann, und ein Bedachtsein auf ihre Ehre vorschützt, das mit dem sonstigen Verhalten in schreiendem Widerspruch steht, löst Corneille den für die Infantine sich ergebenden Konflikt in einer Weise, wie der Ausspruch der Königin:

When e'er he knows ist, I shall die for shame.

es nahe legt, sobald er ein wahrer Ausdruck der Gesinnung ist. Die Infantine glaubt, es sei unter ihrer Würde, einen Untertanen mit ihrer Hand zu beglücken. Diese Auffassung hat ihr Corneille beigelegt und er läßt sie nun auch die Konsequenzen ziehen, die sich aus einer solchen Überzeugung für eine willensstarke Person klar ergeben müssen:

Il m'en souvient si bien que j'épandrai mon sang
Avant que je m'abaisse à démentir mon rang.
Je te répondrais bien que dans les belles âmes
Le seul mérite a droit de produire des flammes;
Et si ma passion cherchait à s'excuser,
Mille exemples fameux pourraient l'autoriser;
Mais je n'en veux point suivre où ma gloire s'engage;
La surprise des sens n'abat point mon courage;
Et je me dis toujours qu'étant fille de roi,
Tout autre qu'un monarque est indigne de moi.
Quand je vis que mon cœur ne se pouvait défendre,
Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre.
Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens.
Ne t'étonne donc plus si mon âme gênée
Avec impatience attend leur hyménée;
Tu vois que mon repos en dépend aujourd'hui.
Si l'amour vit d'espoir il périt avec lui:
C'est un feu que s'éteint faute de nourriture;
Et malgré la rigueur de ma triste aventure
Si Chimène a jamais Rodrigue pour mari,
Mon espérance est morte, et mon esprit guéri.[1]

[1] Le Cid Akt I Sz. 3.

Unmittelbar nach jener Szene mit Philocles scheint die Königin ganz ein Opfer ihrer Leidenschaft zu sein, der es kaum gelingt, sich noch im Strome zu halten. Als Asteria sie aufzumuntern sucht und sie frägt:

> Where is the harmony of mind, that prudence,
> Which guided all you did? that sense of glory,
> Which raised you high above the rest of kings,
> As kings are o'er the level of mankind?

da antwortet die Königin:

> Gone, gone, Asteria; all is gone,
> Or lost within me, far from any use.
> Sometimes I struggle, like the sun in clouds,
> But straight I am o'ercast[1].

Wird nicht jenes Ideal eines rein platonischen Liebesverhältnisses angesichts solcher Gefühlswallungen zur leeren Phrase? — Die Königin trifft dann Philocles wieder und nun beginnt sie das lächerliche Spiel von neuem, wobei Philocles natürlich noch immer nicht ahnen darf, wer der unbekannte Geliebte ist. Kurz darauf überrascht sie die beiden Liebenden. Der Anblick der Gegnerin läßt ihre Eifersucht in hellen Flammen auflodern. Sie sucht Candiope zu verkleinern und als sie erkennt, daß Philocles standhaft bleibt in seiner Liebe, läßt sie sich zu Drohungen fortreißen:

> Ay, he may love: but when he marries you,
> Your bridal shall be kept in some dark dungeon,
> Farewell, and think of that, too easy maid![2]

Philocles und Candiope entschließen sich zur Flucht. Doch die Königin hat ihre Unterhaltung belauscht. Sie will um jeden Preis ihren Plan hintertreiben, und Lysimantes muß die Flucht der beiden vereiteln. Der nichts-

[1] Akt II Sz. 1. [2] Akt III Sz. 1.

ahnende Philocles wird nun im folgenden in eine Intrige gegen seine Herrin verstrickt. Das ist ein harter Schlag, als sie hiervon Kunde erhält. Im ersten Augenblick flammt es in ihr auf, doch dann weiß sie sich zu fassen:

> Peace, Asteria! accuse not virtue;
> She has but given me a great occasion
> Of showing what I am, when fortune leaves me,

und dann:

> Ay, Philocles! — I must confess 't was hard![1]

Ein wirklich schöner Zug ist dem Dichter mit diesen Worten geglückt. Das ist Liebe und Selbstbeherrschung, was hier zu uns spricht, und nicht die frostige Tugend, der man sonst stets Opfer bringt. Einen Augenblick — und die Königin frägt nach Candiope. Als sie hört, daß sie mit Philocles zusammen ist, erwacht wieder die alte Eifersucht. Diese Szene ist wohl die beste in der ganzen Maiden Queen, da hier ein momentaner Einklang zwischen dem Handeln und dem zu erwartenden Gemütszustande der Königin vorhanden ist. Hier erscheint sie als echt menschlich. Die Erzählung der Asteria, wie sie die Nachricht von der Treulosigkeit ihres Geliebten aufgenommen habe, macht sie uns für einen Augenblick sympathisch:

> The hardest term, she for your act could find;
> Was only this, o Philocles, unkind!
> Then, setting free a sigh, from her fair eyes
> She wiped two pearls, the remnant of wild showers,
> Which hung like drops upon the bells of flowers:
> And thanked the heavens,
> Which better did, what she designed pursue,
> Without her crime, to give her power to you[2].

---

[1] Akt IV Sz. 2. [2] Akt IV Sz. 2.

Das ist eine tief gegründete psychologische Tatsache, die in diesen Worten angedeutet ist. Wenn eine Frau sich von ihrem Geliebten verraten glaubt, wandelt sich ihre Liebe in Haß oder wenn es eine edle Natur ist, erträgt sie ihr Los wie die Königin. Das Bild des Geliebten bleibt in ihrer Seele, wenn auch die Erfahrung seinen Glanz verdüstert hat. Das Herz kann sich nicht von ihm trennen, und was sie Bittres erlebt, sucht sie zu entschuldigen in allgemeinen Betrachtungen über das Los des Menschen:

there's a fate in kindness,
Still to be least returned, where most 'tis given[1].

Der plötzliche Umschlag der Königin, als sie dann von ihrer Nebenbuhlerin hört, ist gleichfalls psychologisch sehr wohl begründet. Wenn die Liebesforderungen einer Person durchkreuzt werden, trifft ihr Mißmut in der Regel die Person gleichen Geschlechtes härter als die andere und es richtet sich ihr ganzer Haß gegen diese, solange sie nicht eines Bessern belehrt worden ist.

Nach seinem Anschlag auf die Freiheit der Königin trifft Philocles wieder mit ihr zusammen. Nur schwacher Tadel trifft seine Tat. Die Königin versucht noch immer, ihm Candiope abwendig zu machen. Doch er beteuert seine Treue und läßt die Königin merken, daß er Kunde erlangt hat von ihrer Liebe. Die Königin ist darüber entsetzt. Was sie so ängstlich zu bewahren suchte, ist kein Geheimnis mehr:

Hence quickly, hence, or I shall die with shame[2].

So weist sie Philocles fort. Aus Liebe mit Philocles zu tändeln und sich aus Eifersucht zu kleinlicher

[1] Akt IV Sz. 2. [2] Akt V Sz. 1.

Gesinnung gegen ihre Nebenbuhlerin fortreißen zu lassen, das macht ihr keinen Kummer; doch nachdem ihre Liebe bekannt geworden ist, die Neigungen ihres Herzens bejahen soll ihr als Schande erscheinen. Das ist gerade so unmöglich, wie wenn man sagen wollte: ein Mörder, der seiner Greuel überwiesen ist, schaudert nicht vor der Schwere seiner Taten, aber vor dem Worte Mörder. Doch sehen wir nun zunächst weiter, welche Überraschungen noch unsrer warten bei diesem „pattern of honour", wie Dryden die Königin in der Vorrede genannt hat. Was sie erstrebt und gehofft hat, ist nun unmöglich. Von seiner Liebe zu Candiope ist Philocles nicht mehr abzubringen und das Geheimnis ihrer Liebe ist verraten. Das Schlimmste, was sie fürchtet, ist, daß Philocles sie verachte und damit der Liebe Candiopes schmeichle. Das ist der Sporn, sie aufzuraffen:

> But I must rouse myself, and give a stop
> To all these ills by headlong passion caused.
> In hearts resolved weak love is put to flight,
> And only conquers, when we dare not fight[1].

Damit ist der Entschluß zum Handeln angedeutet, und gleich darauf tritt sie hoheitsvoll dem Prinzen Lysimantes gegenüber, weist dessen Liebesanträge zurück und wehrt auch seine spitzen Angriffe auf das Geheimnis ihres Herzens so geschickt ab, daß dieser schwankend wird, ob er noch weiter an ihre Liebe zu Philocles glauben dürfe. Bevor die Königin wieder dem Geliebten gegenübertritt, läßt sie Dryden nochmals ihre Selbstbeherrschung bekunden:

> Now hold, my heart, for this one act of honour,
> And I will never ask more courage of thee:

[1] Akt V Sz. 1.

Once more I have the means to reinstate myself into my glory.
I feel my love to Philocles within me
Shrink, and pull back my heart from this hard trial.
But it must be, when glory says it must[1].

Ein Zusammenraffen aller Willensenergien sollen wohl diese Worte andeuten. Starke Charaktere vermögen sich wohl zu einer plötzlichen Tat aufzuraffen. Doch eine Person, bei der wir so heftige Gefühlsausbrüche gesehen haben, kann nur im Augenblicke der Verzweiflung die Kraft besitzen, etwas gegen ihre Leidenschaft zu unternehmen. Nie aber kann sie dann mit einer solchen Ruhe handeln, wie dies bei der Königin der Fall ist. Wir fragen auch: Woher hat sie auf einmal die Kraft, so triumphierend über ihre Leidenschaft zu gebieten? Nehmen wir die Äußerungen ihrer Leidenschaft als wahr an und geben wir stillschweigend sogar noch zu, daß sie mehr Willensstärke besitzt, als wir bis dahin wahrgenommen haben, so muß doch ein schwerer innerer Kampf vorausgegangen sein, bevor eine solche Selbstbeherrschung möglich ist, und von einem innern Kampfe ist auch keine Spur vorhanden. — Die nun zu erwartende Tat, welche die Situation der Königin vollends retten soll, erfolgt vor versammeltem Hofe: sie gibt ihre Einwilligung zur Vermählung des Philocles mit Candiope:

Take your Candiope; and be as happy
As love can make you both: —[2]

Lysimantes klagt sich nun an ob seiner Zweifel an einer so tugendreichen Königin. Philocles, der sich bereits im stillen mit der Hoffnung geschmeichelt hat, sie werde ihre Liebe zu ihm bekennen, glaubt nun, er

[1] Akt V Sz. 1. [2] Akt V Sz. 1.

sei von Asteria betrogen worden. Lysimantes wird zum Nachfolger bestimmt und die Königin erklärt, sich nie vermählen zu wollen, um all ihre Liebe dem Volke widmen zu können. Was Lysimantes und Philocles erwartet hatten, ist nicht in Erfüllung gegangen. Beide sind verblüfft über diesen Ausgang und beide glauben, ihrer Fürstin unrecht getan zu haben. In ihren Augen strahlt die Ehre der Königin in makellosem Glanze, denn noch einem Zweifel Raum geben an ihrem reinen Planen dürfen solche Höflingsnaturen nicht, wo das blinde Unterwerfen des eignen Willens unter den Willen der verehrten Frau heiliges Gebot ist. Der Schluß des Stückes läßt uns erst recht unbefriedigt. Die entscheidenden Worte:

> Take your Candiope: and be as happy
> As love can make you both:

fußen nicht auf jenem Zustande der Ausgeglichenheit zwischen den Forderungen des Willens und den Forderungen des Herzens, der unbedingt notwendig ist, wenn wir nicht mit voller Nichtbefriedigung von der Person scheiden sollen. Und wenn die Königin gar sagt:

> How pleased I am,
> That I can force my tongue
> To speak words, so far distant from my heart![1]

so kann dies kein wahrer Ausdruck ihrer Stimmung sein. Wenn in einem Herzen die Liebe so tief Wurzel geschlagen hat wie bei der Königin, wird ein Handeln gegen diese Liebe nur tiefen Schmerz verursachen. Und wenn Dryden der Königin jene Asketenfreude zulegen will, die entsteht, wenn die Vernunft über die Wünsche des Leibes

[1] Akt V Sz. 1.

triumphiert, so können wir ihm nicht den Vorwurf ersparen, daß er uns diesen Seelenzustand der Königin nicht organisch aus ihrer geistigen Grundstimmung hat erstehen lassen.

Doch wir fragen uns jetzt: Wie war es möglich, daß Dryden nicht erkannte, daß die Königin am Schlusse des Stückes eine ganz andere Person ist als am Anfange? Wir sind gewohnt, den Menschen als ein Wesen zu betrachten, bei dem Leidenschaft und alle dunklen Triebe des Herzens, Überlegungen des Verstandes und Bestimmung des Willens durch die Vernunft nur Seiten des Ichs sind, die alle organisch zusammenhängen, sich beeinflussen und selbst wieder alle kausal bedingt sind. Nur die kontemplative Kraft des Menschen vermag sich darüber zu erheben, doch sie kommt hier nicht in Betracht, wo es sich bloß um den handelnden Menschen dreht. Da die einzelnen Seiten des Ichs nie die in der Veranlagung gezogenen Grenzen durchbrechen können, gibt es inbezug auf die Motive des Handelns keine Brücke zwischen den Menschen, bei denen die Leidenschaft alle Taten gebiert, und jenen andern, wo das Urteil der Vernunft das Letztbestimmende ist. Die Königin erscheint im Lichte beider und darum zerfällt ihre innere Einheit, ihre Wahrheit als Mensch. Merkwürdig ist es, daß es für Dryden anscheinend eine Brücke gab. Wenn er die Königin sprechen läßt:

> Sometimes I struggle like the sun in clouds,
> But straight I am o'ercast[1].

so steht hier das ungeteilte Ich dem Ansturm der Leidenschaft gegenüber. Doch es ist, als ob die Sinnenfunk-

[1] Akt II. Sz. 1.

tionen dem Gebote der Leidenschaften, die getrennt sind von dem in der Tiefe schlummernden Ich, untertänig wären, solange keine Gefahr besteht für ihre Ehre. Mit dem Augenblick aber, wo diese in Frage gestellt wird, rafft ihr Ich sich auf, die Leidenschaften weichen zurück vor dieser Macht:

I feel my love to Philocles within me shrink[1],

und sie ist unbeschränkte Herrin über sich selbst. Man braucht bloß eine solch luftige Spekulation über das Wesen des Menschen in ihrer Anwendung betrachten, um sofort zu erkennen, wie sehr sie allen gegebenen psychologischen Tatsachen ins Gesicht schlägt. — Wir haben nun gesehen, welcher Art die psychologischen Grundlagen einer Drydenschen Person sind. Es ist klar, daß bei all seinen Tragödien, wo der Gegensatz von Pflicht und Neigung in den Vordergrund gerückt ist und der Dichter dabei auch die Stärke der Leidenschaft zeichnen will wie in der Maiden Queen, wir stets zu dem gleichen Resultat kommen müssen. Wie schon einleitend angedeutet wurde, ist es aber auch unwahrscheinlich, daß der Dichter in den Stücken, wo andere Probleme zugrunde gelegt sind, zu einer Vertiefung, ja nur zu einer wahren Zeichnung reiner Menschlichkeit gekommen ist. Doch eine spätere Erörterung soll diesen Punkt näher beleuchten.

* * *

Man pflegt bei ästhetischen Untersuchungen moralische Gesichtspunkte gewöhnlich außer acht zu lassen, aus dem einfachen Grunde, weil es für das Ästhetische ganz gleichgültig ist, ob eine Handlung moralisch gut

[1] Akt V Sz. 1.

oder schlecht ist. Wir fragen bloß, ob sie ein wahrer Ausdruck ist menschlichen Seelenlebens und ein gutes Glied bildet in dem Gesamtorganismus des betreffenden Dramas. Doch wie wir die Welt nicht einheitlich denken können, ohne ein sittliches Zentrum anzunehmen, so verlangt auch das Drama als ihr teilweises Abbild aus ganz denselben Gründen eine sittliche Grundidee, die nur in der Formung der Fabel sich äußert, nirgends direkt zu uns spricht und gleichsam nur den geahnten, richtenden Welthintergrund bildet. Dies trifft zu für die große Tragödie, wo der Mensch als Einzelner in Widerstreit gerät mit der Welt, nicht aber für eine Corneillesche Tragödie, wo der tragische Kampf nur ein Seelenkonflikt ist, den eine zufällige Situation hervorgerufen hat. Hier wird der Held der Tragödie selbst zum Träger jener abschließenden Idee, und soweit der tragische Zwiespalt der Gegensatz zwischen innerer Neigung und Pflicht ist, wird in dem Ideal der Pflicht, das der Dichter zeichnet und das nicht im Reinmenschlichen, sondern in der herrschenden Auffassung fundiert, die Axe des Dramas, der Ersatz für jene umfassende Grundidee der großen Tragödie zu suchen sein. Statt eines partiellen Weltbildes erhalten wir ein partielles Gesellschaftsbild. Dryden steht nun mit der Tragödie, wo der Gegensatz von Pflicht und Neigung das Hauptproblem ist, auf derselben Stufe wie Corneille. Es wird sich darum lohnen, gerade im Hinblick auf Corneille festzustellen, welches seine leitenden sittlichen Ideen sind. Für das Praktische können wir uns begnügen mit der Frage: In welchem Lichte erscheint bei seinen Helden, die aus moralischen Gründen nicht zugrunde gehen dürfen, der Wille zur Pflicht?

Da The Conquest of Granada in jenen äußern Umständen, welche die seelischen Konflikte veranlassen, große Ähnlichkeit zu Polyeucte zeigt, mögen uns diese beiden Stücke zur Beantwortung dieser Frage dienen. Ihr Inhalt ist kurz folgender: Almanzor, der Held des Stückes, verliebt sich in Almahide, die Verlobte des Mohrenkönigs Boabdelin. Seine Liebe bleibt nicht unerwidert und er sucht seine Geliebte zu gewinnen, auch nachdem sie die Gattin Boabdelins geworden ist.

Pauline hat auf Wunsch ihres Vaters Polyeucte ihr Jawort gegeben. Da kommt Sévère, ihr Jugendgeliebter, von dem sie glaubte, er sei im Kampfe gefallen, wieder und sucht ihre Hand zu gewinnen. — So steht in beiden Fällen eine Frau vor dem gleichen innern Konflikt. — In Corneilles Polyeucte hat die Heldin schon im Beginne des Stückes die konfliktbringende Ehe eingegangen. Wir hören, daß ein Traum sie geängstigt hat und sie sich sorgt um das Leben ihres Gatten. So gewinnen wir von vornherein den Eindruck, daß sie eine Frau ist, die es ernst nimmt mit den Pflichten ihrer Ehe. Nachträglich erfahren wir dann, daß ihr Vater eine Verbindung mit Sévère, dem Geliebten ihrer Jugend, nicht erlaubt habe und sie erst nach schweren Seelenkämpfen sich seinem Willen beugte. Doch seit sie mit Polyeucte vermählt ist, hält sie's für ihre Pflicht, ihm eine liebevolle Gattin zu sein. Sie hat geträumt, Sévère sei wiedergekommen, und da sucht sie in treuer Besorgtheit Polyeucte vor jedem Schritte zu bewahren, der ihn der Rache Sévères ausliefern und sein Leben gefährden könnte. Trotz diesem Besorgtsein für die Sicherheit ihres Mannes dürfen wir jedoch nicht verkennen, daß der Gedanke an Sévère ihre alte Liebe, die wie ein

Feuer unter der Asche weiterglimmt, wieder zu neuen Flammen auflodern läßt und sie Augenblicke kennt, wo in ihrem Kampfe für die Pflicht ein Gefühl des Erlahmens sie überkommt. Vor der Begegnung mit dem Geliebten wünscht sie allein zu sein. Sie weiß, daß sie sich sammeln muß, um ihr inneres Gleichgewicht nicht zu verlieren. Dieser Wunsch nach Alleinsein, nach innerer Stärkung erhöht nur den Eindruck der Wahrhaftigkeit ihrer Gefühle. Hiermit ist Corneille sicher an die Grenze gegangen, wo noch ein Beherrschen der Leidenschaft, ein Handeln gegen die Macht der Liebe möglich ist. Doch gerade darum ist ihm auch in Pauline, wie bereits früher erwähnt wurde, die weiblichste seiner Frauen gelungen. Sie ist durchdrungen von dem Glauben an die Notwendigkeit ihrer Pflichterfüllung, und wenn sie bei der Begegnung mit Sévère getragen ist von unbeugsamem Willen zur Tugend, so ist das nur, was wir von ihr erwartet haben. Sévère darf wohl wissen, welchen Kampf es gekostet hat, gegen ihre Liebe zu handeln, ja er darf erkennen, daß noch immer ihre Gefühle sich aufbäumen gegen die Entscheidung des Willens:

Ma raïson, il est vrai, dompte mes sentiments;
Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise,
Elle n'y règne pas, elle les tyrannise;
Et quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble et que sédition[1].

Sie ist überzeugt, daß auch Sévère nichts Höheres kennt als die Tugend und nicht wünschen kann, daß sie ihrer Pflicht untreu werde, wenn er selbst auch schwer ihr hartes Gesetz empfinde:

[1] Akt II Sz. 2.

Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome,
Et qui me range ici dessous les lois d'un homme,
Repousse encore si bien l'effort de tant d'appas,
Qu'il déchire mon âme et ne l'ébranle pas.
C'est cette vertu même, à nos désirs cruelle,
Que vous louiez alors en blasphémant contre elle:
Plaignez-vous-en encore; mais louez sa rigueur,
Qui triomphe à la fois de vous et de mon cœur;
Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère[1].

Sévère täuscht ihre Erwartungen nicht. Er hat dieselben Ideale und so trägt ihre Entscheidung nur dazu bei, daß er bewundernd zu seiner Geliebten aufblickt und um so schwerer empfindet, was er in Pauline verloren hat. Dieses Herrschen über die Leidenschaft ist jedoch kein Sieg, der ihre Gluten erlöscht, sondern bloß ein Nichtunterworfensein, ein Zustand, wo der Glaube an das Ideal die Gefühle ihrer Liebe überwiegt. Pauline kennt ihre eigene Schwäche sehr wohl:

Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse[2].

Sie weiß, daß die Gegenwart des Geliebten ihren innern Zwiespalt zur unerträglichen Qual gestalten kann und darum muß gehandelt werden. Sie dürfen einander nicht wiedersehen:

Hélas! cette vertu, quoique enfin invincible,
Ne laisse que trop voir une âme trop sensible.
Ces pleurs en sont témoins, et ces lâches soupirs
Qu'arrachent de nos feux les cruels souvenirs:
Trop rigoureux effets d'une aimable présence
Contre qui mon devoir a trop peu de défense!
Mais si vous estimez ce vertueux de voir,
Conservez m'en là gloire, et cessez de me voir,
Epargnez-moi des pleurs qui coulent à ma honte,
Epargnez-moi des feux qu'à regret je surmonte;

[1] Akt II Sz. 2. [2] Akt I Sz. 4.

Enfin épargnez-moi ces tristes entretiens,
Qui ne font qu'irriter vos tourments et les miens[1].

Sévère selbst muß diese Entscheidung billigen, wie vernichtend auch dieser Schlag ihn trifft. Er will in den Kampf ziehen, um dort den Heldentod zu finden. Für Pauline ist die Pflicht etwas Heiliges und darum sucht sie ihre Gebote zu erfüllen, selbst wenn ihr Herz darunter blutet.

Schon in der Maiden Queen haben wir gesehen, daß von einer solchen Auffassung der Pflicht bei Dryden nicht die Rede sein kann. Eine Betrachtung von Almanzor und Almahide mag uns dies noch mehr begreifen lassen. Almanzor ist als Sieger in den Palast gedrungen. Sein trotziges und wildes Erscheinen läßt selbst die Frauen für ihr Leben fürchten. Doch Almahide, im Bewußtsein ihrer Reize, wirft sich zu seinen Füßen und enthüllt ihr Gesicht. Ihrer Schönheit bleibt die gewünschte Wirkung nicht versagt. In Almanzor erwacht, wie dies bei Drydens Helden sehr häufig der Fall ist, plötzlich flammende Liebe und stürmisch verlangt er den Besitz der Geliebten. Das Geständnis Almahides, daß sie Boabdelin zur Gattin bestimmt sei, daß ein Gelöbnis der Treue sie für immer binde, kann seine Wünsche nicht dämpfen, und seine fortgesetzten Bitten bleiben auch nicht ohne Wirkung. Wohl weist sie ihn anfangs zurück:

My father's choice I never will dispute;
And he has chosen ere you moved your suit.
You know my case; if equal you can be,
Plead for yourself, and answer it for me[2].

Man könnte versucht sein anzunehmen, daß diese Worte von starkem Pflichtbewußtsein zeugen. Doch wir

[1] Akt II Sz. 2. [2] 1. Teil Akt IV Sz. 2.

dürfen nicht vergessen, daß es für sie noch gar nicht schwer sein kann, ihre Pflicht zu erfüllen. Wir wissen nichts davon, daß eine aufkeimende Leidenschaft ihr die Erfüllung ihrer Pflicht erschwert. Ihre Worte können uns somit nicht mehr sagen, als daß sie kein schwaches Weib sein will, das sich durch die Liebesbeschwörungen eines Mannes bestricken läßt und ihrem Geliebten die Treue bricht. Wenn Pauline ähnliche Worte gesprochen hat, so waren sie durchtränkt von tiefem Schmerze. Sie gaben Zeugnis von einem Willen zur Pflicht, der bereits empfunden hat, wie schwer es werden kann, das für recht Erkannte zu vollführen. Eine tiefe und reine Leidenschaft drängte in allen Fasern ihres Herzens nach dem Geliebten hin. Nur ein Wille, der getragen ist von höchstem sittlichen Ernste, konnte sich im Kampfe mit solchen Kräften behaupten.

Lange dauert es nicht und Almahide läßt Almanzor merken, daß seine Liebe Widerklang gefunden hat in ihrem Herzen:

> To say, I could with more content be yours,
> Tempts you to hope; but not that hope assures,
> For since the king has right,
> And favoured by my father in his suit,
> It is a blossom, which can bear no fruit[1].

Bis jetzt waren wir im ungewissen, ob ihr Herz Neigung fühlt für Almanzor. In feinen dialektischen Wendungen hat sich ihre Rede bewegt. Es zeigte sich auch hier wie in der Maiden Queen und vielen andern Drydenschen Stücken, daß er seine Personen oft einen Dialog führen läßt, der zwar in Rede und Gegenrede sehr spitzfindig ist, doch jedes persönliche Gepräge entbehrt und

[1] 1. Teil Akt IV Sz. 2.

uns im unklaren läßt über den Seelenzustand der betreffenden Personen.

Noch hatte Almahide Almanzor zurückgewiesen und seine und ihre Liebe der Blüte verglichen, die keine Frucht tragen kann. Doch dabei bleibt sie nicht. Sie hat ihn merken lassen, daß sie ihn liebt, und im nächsten Atemzug macht sie ihm Hoffnung, ermutigt ihn in seinem Verlangen, sie ihrem Vater und dem König zum Trotze zu gewinnen.

> Yet, if you dare attempt so hard a task,
> May you succeed; you have my leave to ask[1].

Mit diesen Worten sagt sie sich innerlich los von Boabdelin. Wenn auch die Tat nicht folgt, in ihren Gedanken ist der Bruch vollzogen. Das Gelöbnis der Treue, das sie ihm geschworen hat, ist gebrochen. Solange sie Almanzor nicht gekannt habe, sei Boabdelin ihr Ideal gewesen, zu dem sie aufgeblickt habe, doch jetzt sei Almanzor ihr ein und alles. Wie sehr unterscheidet sich hier Almahide von Pauline! Diese wahrt mit hohem sittlichen Ernste ihrem Gatten die Treue im Gegensatz zu ihrer Liebe. Wohl mag in der Trennungsszene in ihr die Furcht erwacht sein, daß eine Stunde kommen könnte, wo der Strom der Liebe anschwillt zur verheerenden Flut, doch darum heißt es eben sich lossagen von dem Geliebten, ihn nie wiedersehen. Für sie gibt es nur zwei Wege: die Erfüllung ihrer Pflicht oder den Tod. Ein Nichterfüllen der Pflicht heißt für sie die heiligsten Aufgaben unerfüllt lassen und damit die Würde als Mensch verwirken.

Von einer solchen Auffassung der Pflicht ist bei

[1] 1. Teil Akt IV Sz. 2.

Almahide nichts zu finden. Almanzor will es wagen, die Verpflichtungen zu lösen, die Almahide durch ihre Verlobung eingegangen hat. Zu diesem Versuche gibt sie ihm Erlaubnis und hierzu wünscht sie ihm sogar Glück. Wenn es ihm gelingt, die Banden zu brechen, die sie an Boabdelin binden, wenn er erreicht, daß ihr Vater und ihr Verlobter seine Wünsche erfüllen, so soll er in ihr selbst kein Hindernis mehr finden. Wohl ist das Ziel, das sie ihm steckt, ein unerreichbares. Doch sie muß wissen, daß ein Almanzor vor nichts zurückschreckt, wenn er weiß, daß seine Geliebte seine Wünsche begünstigt, und daß er wohl fähig ist, das auf rechtem Wege Unerreichbare sich mit Gewalt zu verschaffen. Nicht mächtige und reine Kräfte, die in ihr selbst liegen, machen es unmöglich, daß sie dem Drange der Leidenschaft folgt. In diesem Punkte sind Almahide und die Königin in der Maiden Queen von gleichem Schlag. Wollte man sie beurteilen nach den Äußerungen ihrer Leidenschaft, die da und dort wie jähes Wetterleuchten aufflammen, dann möchte man sagen: nur der Mut fehlt ihnen, der erforderlich ist, um allen äußern Bedenken, aller Rücksichtnahme auf die Welt zum Trotz sich in das alles verschlingende Meer der Leidenschaft zu stürzen. Almanzor, von Almahide selbst ermutigt, wagt es, ihre Hand von Boabdelin zu fordern, und will, als dieser seine dreisten Forderungen entrüstet zurückweist, sie mit Gewalt entführen. Diese Tat bringt ihn ins Gefängnis und nur das entschiedene Eintreten seiner Geliebten vermag die Todesstrafe von ihm abzuwenden. Sie weigert sich, dem Mörder Almanzors ihre Hand zur Ehe zu reichen. Würde hier die Vermählung mit Boabdelin der Preis sein für das Leben ihres Geliebten, so wäre das eine

natürlich gegebene Fortsetzung. Doch nicht was menschlich nahe liegt, darf das Bestimmende sein. Ihres Vaters Ermahnung an ihr früher gegebenes Versprechen muß sie dazu bringen, Boabdelins Gattin zu werden:

> What e'er my secret inclinations be,
> To this, since honour ties me, I agree[1].

Für uns ist es einfach undenkbar, daß eine Frau, die sich innerlich losgesagt hat von einem Manne und sich gar bereit erklärte, mit ihrem Geliebten in den Tod zu gehen, durch ein bloßes Erinnern an ihr früheres Gelöbnis dem Verlobten wieder zugeführt werden könne. Doch das zeigt von neuem wieder die oberflächliche Art Drydenscher Charakterzeichnung. Almahides Vater hat es für eine Forderung ihrer Ehre erklärt, ihr Jawort zu geben, und da muß sie zustimmen und schien auch der bloße Gedanke hieran schon längst ihrem Ideenkreise entrückt. Es scheint die Ehre und, was hier gleichbedeutend ist, der Gedanke der Pflicht mit dem bloßen Nennen wie eine mächtige Hand hereinzugreifen in ihr Leben und sie in Fesseln zu schlagen, an denen sie wohl zerren können, doch deren Schwere sie zum Folgen zwingt. Eine solche Spekulation, nicht unähnlich jener andern über die Leidenschaft, die wir in der Maiden Queen kennen gelernt haben, liegt zweifellos vor, wenn Dryden die Königin dann sprechen läßt:

> Yet I declare and to the world will own,
> That far from seeking, I would shun the throne,
> And with Almanzor lead an humble life:
> There is a private greatness in his wife[2].

Kurz nach ihrer Vermählung mit Boabdelin trifft Almahide den geliebten Almanzor wieder. In dieser

[1] Akt V Sz. 2. [2] Akt V Sz. 2.

Szene legt ihr Dryden Worte in den Mund, die ihr alle Ehre machen würden, wenn sie mit früherm in Einklang zu bringen wären:

> But, since the king is now a part of me,
> Cease from henceforth to be his enemy.
> Go now, for pity go! for, if you stay,
> I fear I shall have something still to say[1].

Kurz zuvor hat sie sich aufgelehnt gegen die Vermählung mit Boabdelin und nun soll sie plötzlich als eine Frau erscheinen, die sich der Pflichten der Ehe vollauf bewußt ist und ihre Gebote zu erfüllen sucht. Dies ist wohl unmöglich, wenn man nicht für die Zwischenzeit seelische Wandlungen annimmt, deren Kenntnis uns Dryden allerdings vorenthalten hat.

Almanzor war in die Verbannung gegangen. Doch die Laune des Kriegsglücks zwingt Boabdelin, ihn zurückzurufen. Almahide, deren Bitten allein für ihn Bedeutung haben, muß ihn zu diesem Schritte bewegen. Mit seiner Rückkehr beginnt sie das Spielen mit verbotenem Feuer von neuem. Sie gibt Almanzor Beweise ihrer Gegenliebe und scheut sich nicht, seine Leidenschaft gutzuheißen. So facht sie selbst das Feuer, das in Almanzor brennt, zur verderblichen Flamme an und jenes Nein, das sie seinen Wünschen noch entgegensetzt, muß Almanzor als eine Schranke erscheinen, die gebrochen werden kann. Er kennt keine hohen sittlichen Ideale, ist ein Mensch, der beherrscht wird von seinen Launen und Trieben. Nur der Wunsch der Geliebten hat bestimmende Bedeutung für ihn und so könnte eine Erklärung Almahides, daß sie ihren guten Ruf nicht verscherzen wolle, für ihn nur bestimmend sein, sobald

[1] Akt V Sz. 2.

er erkennen würde, daß ihr Nein einem tiefen Bewußtsein entspringt, einem heiligen Eifer, ihrem Gatten eine rechte Gattin zu sein, und daß jedes Abweichen von diesem Wege ihr Unglück bedeute. Doch ihre Worte zeigen, daß sie sich glücklich fühlt in ihrer Liebe zu ihm und jenes Widerstreben nur ein äußeres Festhalten ist an dem Bunde mit Boabdelin. Nur so können wir es verstehen, daß Almanzors Liebe zur wilden Leidenschaft gesteigert wird und er zur nächtlichen Stunde Almahide in einem Gange überrascht und sie zu verführen sucht:

> Be you like me; dull reason hence remove,
> And tedious forms, and give a loose to love.
> Love eagerly; let us be gods to-night;
> And do not, with half yielding, dash delight[1].

Wären es mehr als die „tedious forms", die sie abhalten ja zu sagen, wäre eine innere Überzeugung verletzt, so müßte sie ihn entrüstet zurückweisen, doch ein halbes Bejahen spricht aus ihren Worten:

> Thou strong seducer, opportunity!
> Of womankind, half are undone by thee!
> Though I resolve I will not be misled.
> I wish I had not heard what you have said!
> I cannot be so wicked to comply;
> And, yet, am most unhappy to deny![2]

Almanzors Worte haben starken Widerhall in ihrer Brust gefunden. Nur der Mut fehlt ihr, um schlecht zu sein. Ihre Leidenschaft drängt nach Befriedigung. Sittliche Kräfte, die sie in den Stand setzen, der Macht der Triebe entgegenzutreten, sich von ihrem Geliebten loszureißen, ihn eher zu fliehen als ein Opfer der Lust zu werden, besitzt Almahide nicht. Wie könnte sie sonst

[1] 2. Teil Akt IV Sz. 3.

[1] 2. Teil Akt IV Sz. 3.

bejahen, daß die Flammen ihrer Leidenschaft Almanzor entgegenlodern, daß ein Nichterfüllen seiner Wünsche sie unglücklich mache, ohne dem ein Nein entgegenzusetzen, dessen tiefes Begründetsein in ihrem ganzen sittlichen Empfinden auch einen Almanzor in seinen Forderungen straucheln ließe. Muß nicht einfaches Neinsagen, ohne den Geliebten erkennen zu lassen, daß ihr inneres Gleichgewicht, ihre Existenz als Mensch von der Behauptung ihrer Pflicht abhänge, dem Widerstreben des Weibes gleichen, das erobert, nicht aber einfach als selbstverständlicher Besitz hingenommen sein will? Almanzor hat und konnte sie nicht anders verstehen. Er bestürmt sie von neuem und seine nach Sinnengenuß dürstende, überschäumende Leidenschaft bricht ihren letzten Widerstand:

> You 've moved my heart so much, I can deny
> No more;

Doch nun geschieht das Merkwürdige: Almahide will sich plötzlich zur Rettung ihrer Tugend selbst den Tod geben:

> but know Almanzor I can die.
> Thus far my virtue yields; if I have shown
> More love than what I ought, let this atone[1].

Dieser Versuch, sich zu töten, bringt natürlich Almanzor zur Besinnung: lieber soll sie ihn hassen, als sich seinetwegen das Leben nehmen. Daß er eher den Haß seiner Geliebten tragen will als sich sagen zu müssen: Du hast sie in den Tod getrieben — ist nur zu natürlich. Doch wir fragen: Wie ist es möglich, daß Almahide, bei der wir durchaus kein inneres Widerstreben gegen den Drang ihrer Leidenschaft wahrnehmen

[1] 2. Teil Akt IV Sz. 3.

konnten, die zu versinken schien im Strome überquellender Lust, zu einer Tat schreiten kann, die den Besitz höchster sittlicher Kräfte voraussetzt, die schon beim Erwachen einer pflichtwidrigen Leidenschaft sich ihr entgegenstemmen müssen? Das Wirken solcher Kräfte kennt Almahide nicht. Ein Beherrschen der Leidenschaft erscheint bei ihrem Seelenzustand nicht als wahrscheinlich, ja nicht einmal als möglich. Man kann nicht umhin zu sagen: Dryden läßt hier Almahide, ähnlich wie dies bei der Königin in der Maiden Queen der Fall ist, eine Tat begehen, die erforderlich ist zur Wahrung ihrer Ehre vor der Welt, die aber keineswegs aus einem Seelenzustand erwächst, der eine solche Tat als notwendig erscheinen läßt. Ihr plötzliches Sterbenwollen soll starken Willen zur Pflicht bekunden, soll zeigen, daß die Ideale der Tugend ihr Handeln bestimmen. Doch der Dichter hat es nicht verstanden, ihre Tat als den notwendigen Ausdruck ihres Seelenlebens, als das siegreiche Hervorgehen aus einem schweren Seelenkonflikt erscheinen zu lassen. Er ließ uns vielmehr zu einer Auffassung von Almahide kommen, die uns ihre Tat nicht erwarten, ja nicht einmal begreifen läßt.

Blickt man von den Höhen Corneillescher Sittlichkeit herab in die Drydensche Welt, so faßt einen Abscheu vor den Menschen, die mit Wollust sich wühlen im Schlamme niederer Sinnenlust und im Augenblick, wo Gefahr besteht, daß sie die Welt dabei ertappt, keck den Mantel der Tugendhaftigkeit um ihre Blöße werfen. Das Traurige ist nun nicht, daß solche Stellen vorkommen, sondern daß uns der Dichter nicht mehr zu erheben vermag aus dieser trüben Tiefe zu schönen, guten und großen Seiten des menschlichen Wesens. Das

Erscheinen des Niedern und Verwerflichen behält letztgeltende Wirkung, denn ihre Betätigung geht weit über die Grenze hinaus, wo noch ihre Überwindung, wie dies der Dichter versucht hat, denkbar ist aus der bloßen moralischen Stärke der Personen heraus. Das plötzliche Auftauchen moralischer Gesichtspunkte als Leitlinien des Handelns ist nicht begründet in ihrem Innenleben. Der ungünstige Ersteindruck bleibt bestehen, und dies ist um so verhängnisvoller, als dieselben Personen, von denen wir so Schlimmes glauben, am Schlusse des Stückes nach dem Willen des Dichters als tugendhaft erscheinen sollen. Suchen wir die Summe zu ziehen aus der bisherigen Untersuchung, so können wir sagen: In den Stücken, wo der Gegensatz von Pflicht und Neigung zum Grundproblem gemacht ist, hat Dryden, irrgeleitet von der Annahme, man könne zeigen, wie eine Person von ihrer Leidenschaft geleitet wird und wie dieselbe Person aus moralischen Gründen die Leidenschaft beherrscht, die innere Wahrheit seiner Personen zerstört und in rein ethischer Beziehung eine Wirkung hervorgerufen, wie er sie sicher selbst nicht gewünscht hat.

* * *

Wenden wir uns nun Drydens andern Tragödien zu, wo alles entscheidende Handeln der Leidenschaft entspringt. Zur Darstellung lebenswahrer Menschen, deren Tun und Treiben wir als den natürlichen Ausfluß ihres Charakters begreifen, ist der Dichter auch hier nicht gekommen. Sein Essay „The Grounds of Criticism in Tragedy“, das in die Zeit seines besten Schaffens fällt, zeigt wohl, daß er im Laufe der Jahre eine Menge guter Beobachtungen bei Shakespeare gemacht

hat. In seinem Verstehen ist er dem Wesen der Kunst allmählich etwas näher gekommen, doch mit undeutlichem Erkennen dessen, was wahre Kunst ist, wird man eben noch lange nicht zum Künstler. Als Dichter ist Dryden auch in diesen anders gearteten Tragödien, deren beste, Don Sebastian, wir wenigstens in den entscheidenden Punkten etwas näher betrachten wollen, kaum höher zu schätzen. Solange eine Person irgend ein Ereignis erzählt oder eine rein gedankliche Auseinandersetzung am Platze ist, vermag Dryden zu interessieren. Eine Stelle[1], wie der bissige Ausfall des Dorax gegen die Geistlichkeit, ist ein nicht schlecht gelungenes satyrisches Produkt. Oder man prüfe die Szene[2], wo Benducar den Renegaten Dorax zum Treubruch an Muley-Moloch zu verleiten sucht. Beider Standpunkt ist scharf bestimmt, eine innere Wandlung soll nicht geschehen: somit bleibt die Aufgabe, von zwei verschiedenen Ansichten in geschicktem Gegenspiel Grund und Gegengrund zu geben, und dies ist Dryden nicht schlecht gelungen. Die Sprache ist einfacher, natürlicher als sonst. Doch das Beste in dieser Richtung ist die große Versöhnungszene von Dorax und Don Sebastian[3]. Bis zu dem Punkte, wo eine innere Wandlung sich zeigen soll, ist der Dialog lebendig, der Dichter vermag sogar im Anfange die Spannung zu steigern und es gelingt ihm, im Hintergrunde den Gedanken wachzuhalten, jeden Augenblick müsse der Kampf beginnen. Hier zeigt sich klar, in welcher Richtung Drydens dichterische Fähigkeiten zu suchen sind. Tiefes Gefühl und eine üppige Phantasie hatte ihm das Geschick versagt. Was er besitzt, ist

[1] Akt II Sz. 1. [2] Akt II Sz. 1. [3] Akt IV Sz. 3.

ein scharf räsonierender Verstand, vereint mit nicht zu unterschätzender Sprachgewalt. Nur in den Dichtarten, die dem Verstande entspringen, und die mit wahrer Kunst, welche Herz und Phantasie ihr Leben dankt, nur die äußere Form gemein haben, konnte er Gutes leisten. Wo immer Seelisches Gestaltung fordert, wo die innere Wirkung der Dinge uns nahe gebracht werden muß, versagt seine dichterische Kraft. Wie gemacht und gekünstelt erscheint der Schluß jener Versöhnungsszene zwischen Don Sebastian und Dorax! Oder man vergegenwärtige sich einmal jene Szene, wo Muley-Moloch von der Heldengröße Don Sebastians überzeugt werden muß und ihm das Leben schenkt. Ist schon die prahlende Rede des Don Sebastian weit entfernt von der männlich festen Sprache, aus der wie dumpfer Grundton unbeugsame Willensstärke spricht. Seine Worte:

> If burnt and scattered in the air, the winds,
> That strow my dust diffuse my royalty,
> And spread me o'er your clime: for where one atom
> Of mine shall light, know, there Sebastian reigns[1].

klingen wie hohle Phrase, deren Unerträglichkeit noch erhöht wird durch die Frage Muley-Molochs:

> What shall I do to conquer thee?

Nicht Mann zu Mann nimmt Stellung hier. Zwei Schemen gleichen sie, die einem Gedanken dienen. Wie könnte sonst die Vorstellung von den in alle Winde zerstreuten Atomen Sebastians den Mohrenkaiser zu einer Frage führen, die Verlegenheit, fast eine gewisse Furcht verrät? Doch um gleich zum Schlusse jener Szene zu eilen. Muley-Moloch und Benducar beschuldigen Don Sebastian des Verbrechens: leichtfertig habe er den

[1] Akt I Sz. 1.

Tod unzähliger Untertanen heraufbeschworen. Da kommt keine Zurückweisung, kein Wort der Verteidigung über Don Sebastians Mund. Den Himmel ruft er zum Zeugen an, daß ihn der Anblick der Gefallenen im tiefsten schmerze. Gerne wolle er sein Leben für die Getreuen opfern, die ihm bis in den Tod gefolgt seien. Heldengröße und echte Liebe zu seinen Untertanen soll uns diese Stelle bekunden; doch wo ist das männliche Sichaufbäumen gegen die schwere Anschuldigung der Feinde, wo der tiefe Schmerz um die Gefallenen? Wer in der Seele getroffen ist, wird nicht in solcher Ruhe rechten über den versöhnenden Wert seines Todes, der auch gar nicht dem Opfertode gleicht, da er ja kein freiwilliger ist. Wie schnell und wie dankbar nimmt Sebastian gleich darnach das Geschenk des Lebens aus der Hand des Feindes an. Wo bleibt das heldenhafte Sterbenwollen um der Gefallenen willen? Doch das Unerfreulichste an der Szene ist der Augenblick, wo Muley-Moloch für Don Sebastian gewonnen wird. Am Schlusse der tönenden Rede, die sein Verhältnis zu den Gefallenen verklären soll, muß Sebastian weinen:

> These thanks I pay you; (wipes his eyes)
> And know, that, when Sebastian weeps, his tears
> Come harder than his blood[1].

Wie Hohn klingen Sebastians Worte. Nie kann ein Mann in solcher Ruhe von seinem Schmerze sprechen. Aus keiner Silbe stöhnt jenes niederschmetternde Leid, das auch den Feind zum Mitgefühle zwingt und das die Träne, die im Auge des Mannes glänzt, zur unschätzbaren Perle macht. Es ist hohles Spiel, was der Dichter hier uns gibt. Wo jedes Wort wie der klagende

[1] Akt I Sz. 1.

Ton der letzten Harfenseite in unser Inneres dringen sollte, vermag der Dichter nicht einen Herzenston zu wecken. Noch manches andere derartige Beispiel ließe sich anführen. Nur auf den Schluß der Tragödie will ich noch hinweisen.

Das tieftragische Problem unbewußter Blutschande steigt am Schlusse des Stückes vor uns auf. Don Sebastian und Almeyda sind Geschwister. Ein unselig Geschick hat ihnen ihre Verwandtschaft verborgen gehalten und in der Gefangenschaft am Hofe Muley-Molochs wird ihre Liebe in heimlicher Vermählung besiegelt. Unwillkürlich steigt vor uns das Schmerzensbild des Königs Ödipus auf, wenn wir uns eine solche Lage vergegenwärtigen. Die unendlichen Abgründe menschlichen Wehs, die er durchmessen hat, tun sich auf vor unsrer Seele, wenn wir hören, daß zwei edle Menschen, die sich glücklich wußten in ihrer Liebe, plötzlich erfahren müssen, daß diese Liebe Verbrechen ist. Wird nicht die bloße Kunde davon sie herabreißen aus dem Himmel des Glücks und sie schleudern in die Hölle der Verzweiflung? So mögen wir fragen, wenn wir ihr Schicksal vernehmen. Doch wie bitter enttäuscht da Dryden unsre Erwartungen! Ein unverzeihlicher Fehler ist schon, daß wir selbst vor der Enthüllung ihres Verbrechens keine Ahnung davon haben und somit jener tragische Hintergrund wegfällt, wo wir sehen, wie die Gestalten des Schreckens ihre Opfer verfolgen, ihnen näher und näher rücken und zuletzt sie packen und alles Weh auf einmal über sie ausgießen. Statt im Zuschauer eine tieftragische Stimmung zu erwecken, wie es der Stoff nahelegte, begnügt sich der Dichter mit Überraschungen. Doch betrachten wir das

Verhalten seines Helden. — Mit Ruhe verfolgt Sebastian, wie Beweis an Beweis sich reiht. Daß er's nicht glauben will, sich mit allen Kräften dem Unabwendbaren entgegenzustemmen sucht, das ist menschlich. Doch welcher Mensch, der nicht verkommen ist in tiefster Seele, vermöchte, wenn einmal ein solch ungeheurer Verdacht erhoben ist, ruhig zusehen, bis der Ring der Beweise sich schließt? Sebastian tut es. Sein Erstarren, als es kein Entweichen mehr gibt vor dem Schrecklichen, entbehrt jeder innern Wirkung und sein Sich-töten-wollen erscheint wie leeres Effekthaschen, da wir keine innere Notwendigkeit erkennen können. Jene große Kunst, wo ein einzig Wort, das sich schwer der Brust entringt, uns unermeßliche Tiefen menschlichen Leides erschließt, hat Dryden nicht gekannt. Und wie kann er seinen Helden, dessen Inneres zermartert sein soll von erdrückenden Seelenqualen, rechten lassen mit Dorax über die Sühnung seines Verbrechens? Doch nehmen wir einmal alles Bisherige für innerlich wahr an; wir müssen dann fragen: wie ist es möglich, daß Sebastian, der das Leben als drückende Last empfand und sehnend die Hand nach dem Tode ausstreckte, zufrieden sein soll, wenn man zur Sühnung seiner Tat Verbannung über ihn verhängt? Soll dies etwa geschehen, damit Gedanken der Verworfenheit sein Hirn zerstücken und Bilder des Schreckens sein Inneres vollends zerfleischen? Nur aus solchen Gründen hat ein Dorax die Verbannung eine härtere Sühne als den Tod genannt. Doch, heißt es nicht dem Individuum jede innere Selbstbestimmung rauben und sein Schicksal uns gleichgültig machen, wenn der Dichter seinen Helden einem solchen Richterspruch sich unterwerfen und gar damit zufrieden

sein läßt? — Verfolgen wir den Verlauf der Handlung weiter. Die beiden Unglücklichen treffen sich wieder. Hier legt Dryden Sebastian Worte in den Mund, die in geradezu schreiendem Widerspruch stehen mit seiner frühern Bereitwilligkeit zu sterben und zudem jedes tiefere Gefühl empfindlich verletzen müssen:

> It was indeed a glorious, guilty night;
> So happy, that — forgive me heaven! — I wish,
> With all its guilt, it were to come again.
> Why did we know so soon, or why at all,
> That sin could be concealed in such a bliss[1].

und weiterhin dann:

> We must make haste, or we shall never part.
> I would say something that's as dear as this;
> Nay, would do more than say: one moment longer,
> And I should break through laws divine and human,
> And think them cobwebs spread for little man,
> Which all the bulky herd of nature breaks.
> The vigorous young world was ignorant
> Of these restrictions; 'tis decrepit now;
> Not more devout, but more decayed, and cold.
> All this is impious, therefore we must part;
> For, gazing thus, I kindle at thy sight,
> And, once burnt down to tinder, light again
> Much sooner than before[2].

Dryden wagt es hier, seine Helden sich auflehnen zu lassen gegen die durch Jahrhunderte geweihten Gesetze, die tief in die Seele eines jeden eingegraben sind und ihn die Geschlechtsliebe zwischen Geschwistern als Verbrechen verabscheuen lassen. Er gab sich wohl keine Rechenschaft darüber, daß er sie damit der Würde als Mensch verlustig spricht. Es bedarf wahrlich eine solche Stelle keines weitern Kommentars. Sie richtet

[1] Akt V Sz. 1. [2] Akt V Sz. 1.

den Dichter von selbst. Zum Schlusse des Stückes werden wir noch genau unterrichtet, daß die Stätten der Verbannung, wohin die beiden gehen, nicht Elend und Verderben bedeuten und alle Mitwissenden geloben, ihr Schicksal vor der Welt verborgen zu halten. — Damit wollte der Dichter dem Bedürfnis nach versöhnendem Ausgang gerecht werden. Daß es einen innerlich versöhnenden Abschluß gibt trotz äußerm Leiden und daß dies der einzig mögliche ist für eine Tragödie, hat Dryden anscheinend nicht zu erkennen vermocht. Statt seinen Helden durch den Schmerz an Menschengröße gewinnen zu lassen und so den Zuschauer mit seinem Schicksal auszusöhnen, läßt er ihn bis dahin hinabsinken, wo er nur noch Abscheu, nicht aber Mitgefühl erwecken kann.

* * *

Was wir in Don Sebastian gesehen haben, daß es Dryden nicht gegeben war, menschliches Seelenleben zu gestalten, und daß er aus Vernachlässigung der innern Vorgänge bisweilen zu geradezu widerlichen Erscheinungen gekommen ist, ließe sich in noch erschreckenderer Weise in Aureng-Zebe oder The Spanish Friar zeigen. Wir wollen darauf verzichten, — dagegen durch eine kurze Gegenüberstellung seiner Shakespeare-Bearbeitung mit dem Original neue Einblicke in sein dichterisches Schaffen zu gewinnen suchen. Wir wollen hier begreifen lernen, warum seine Gestalten, selbst abgesehen von den groben Entgleisungen, die uns bis hierher begegnet sind, nie packend und wahr wirken können und so seine Dramen immer einen unbefriedigenden Eindruck machen müssen. Von Shakespeares Tragödien

hat Dryden Troilus and Cressida und Antony and Kleopatra nach seinem Geschmacke umgemodelt. Da wir die Bearbeitung von Troilus and Cressida nicht höher schätzen können als Scott, der in seiner Einleitung darüber bemerkt[1]: „So far as this play is to be considered as an alteration of Shakespeare, I fear it must be allowed that our author has suppressed some of his finest poetry, and exaggerated some of his worst faults — soll uns das andere Stück, dem Dryden den Namen All for Love gegeben hat und das er selbst in der Vorrede als eines seiner besten Werke preist, zu diesem Zwecke dienen.

Werfen wir zunächst einen Blick auf das Shakespearesche Stück: Wie ist es möglich, daß ein Mann, der schon oft im Felde gestanden hat und willig sein Leben wagte im Dienste seines Vaterlandes, bestrickt durch die Reize eines Weibes dahin kommen kann, seinem Lande untreu zu werden? So mögen wir uns fragen, wenn wir die Geschichte von Antonius und Kleopatra hören. Shakespeare gibt uns die Antwort auf diese Frage. Er zeigt uns, was für eine Natur dieser Mann sein und welche unheimlichen Reize das Weib besitzen muß, das ihn, den im Kriege gestählten Feldherrn, zum Verrate an seinem Lande bringen kann. Antonius und Kleopatra so zu erfassen, daß wir dieses begreifen, ohne den Personen etwas von ihrer menschlichen Würde zu nehmen und damit unser reines Interesse zu schwächen, das ist das Große der Shakespeareschen Konzeption. Ein unseliger Zwiespalt durchzieht die Seele des Antonius. Es ist der Wille zur Tat bei unbesieglicher

[1] Dryden Bd. VI S. 245.

Hinneigung zu Kleopatra, was ihn zum tragischen Helden werden läßt. Wohl rafft er sich durch die Einwirkung seiner Freunde dazu auf, nach Rom zurückzukehren, wohl läßt er sich dazu bewegen, sich mit der Schwester Cäsars zu vermählen. Wie sonst zahlt er auch jetzt nur dem Augenblick seinen Tribut. Auf dem Grund seiner Seele ist nur ein Bild: Es ist Kleopatra, und nur zu natürlich: eine neue Begegnung mit ihr und er verläßt den Dienst Roms, verläßt seine Gattin und hingerissen von der Macht des Augenblicks vermag er eine entwürdigende Tat zu begehen. Doch der Mann in ihm ist auch zu stark, um nicht zur Selbstbesinnung zu kommen. Sein Ich verlangt Genugtuung und der Kampf mit Cäsar läßt sie ihn finden. Wir begreifen all sein Handeln als natürlich, als den notwendigen Ausdruck seines Charakters. Und ist uns auch versagt, sein Innerstes bis in die letzten Fasern klar zu durchschauen: die Phantasie formt sich ein geschlossenes Bild von seinem Wesen, das keinen fremden Zug ertragen würde. Das ist eben das Eigenartige und Große der Shakespeareschen Gestalten. Sie stehen als ganze Menschen stets vor unserm Geiste. Ihres Lebens tiefsten Kern begrifflich zu fassen, vermögen wir nicht und doch wissen wir, wie sie handeln werden, wie sie handeln müssen, weil wir ahnend erkennen, mitfühlend empfinden dürfen, wie die Kräfte schaffen und wirken, welche die Wurzeln ihres Lebens speisen. Was von Antonius gilt, gilt auch von Kleopatra. Das Weib, welches einen Cäsar und später einen Octavian in ihren Bann zu ziehen weiß, erscheint groß in ihrer Liebe zu Antonius. Wohl ist diese Liebe nicht die Leidenschaft, die mit kindlich reiner Gesinnung sich vermählt und so für alle edlen Seelen

himmlische Reize besitzt. Es ist die bewußt geformte Leidenschaft, der man dient und in bewußter Formung doppelte Wirkung zu sichern sucht. Wir sind überzeugt von ihrer Liebe zu Antonius und begreifen doch auch ihr Tändelspiel. Antonius und Kleopatra sind beides Charaktere von einer merkwürdigen Zwiespältigkeit ihres Wesens. Nur der Geist, der sie in ihrer ganzen Eigenart zu erfassen wußte, konnte sie in der Darstellung davor bewahren, dahin zu sinken, wo sie unserm Interesse gleichgültig werden.

Sie im Sinne Shakespeares zu erfassen, war für Dryden eine Unmöglichkeit. Antonius sinkt bei ihm zum Schwächling herab, bei dem kraftstrotzende Reden zur Prahlerei werden, von dessen tapferer Gesinnung wir uns unmöglich überzeugen können, und Kleopatra wird zur gewöhnlichen Buhlerin, die wahrer Größe nicht fähig ist. Bei Shakespeare wird Antonius nach jener schmählichen Niederlage von Actium sich seines nichtswürdigen Verhaltens bewußt und mit der gleichen Leidenschaftlichkeit, mit der er sich hatte fortreißen lassen zur entehrenden Tat, zermartert er sein Herz in Selbstanklagen. Doch hierin liegt bei einem Antonius schon der Keim zur Tat. Die Leidenschaft verlangt Betätigung, seine befleckte Manneswürde will ihre Sühnung. Das ist wirklich schaffendes Leben, was uns in diesen Gestalten entgegensprudelt. Diese innen wirkenden Kräfte auch nur anzudeuten, hat Dryden nicht vermocht. Gleich die ersten Worte des Antonius:

> They tell me, 'tis my birthday, and I'll keep it
> With double pomp of sadness.
> 'Tis what the day deserves, which gave me breath[1]. —

[1] Akt I Sz. 1.

zeigen, daß der Dichter tiefe Trauer nicht zu gestalten vermag. Es ist bloßes Reflektieren über die Gefühle, was doch schon eine innere Beruhigung voraussetzt. Am bezeichnendsten sind die Worte des Antonius über sein Verhalten zum Glücke:

I know thy meaning.
But I have lost my reason, have disgraced
The name of soldier, with inglorious ease,
In the full vintage of my flowing honours,
Sat still, and saw it prest by other hands.
Fortune came smiling to my youth, and wooed it,
And purple greatness met my ripened years.
When first I came to empire, I was borne
On tides of people, crowding to my triumphs;
The wish of nations, and the willing world
Received me as its pledge of future peace;
I was so great, so happy, so beloved,
Fate could not ruin me; till I took pains,
And worked against my fortune, chid her from me,
And turned her loose; yet still she came again.
My careless days, and my luxurious nights,
At length have wearied her, and now she's gone,
Gone, gone, divorced for ever. Help me, soldier
To curse this madman, this industrious fool
Who laboured to be wretched: Prythee, curse me[1].

Diese Stelle ist zweifellos eine der schönsten in Drydens Tragödien. Doch sie ist zugleich auch höchst bezeichnend für die ganze Art von Drydens Dichten. Man möchte ihm das Goethesche Wort zurufen: „Bilde Künstler, rede nicht." Anschaulich schöne Worte geben dieser Rede Reiz. Doch im Grunde ist alles zuständlich. Es ist ein bloßes Rückblicken auf das Erlebte, ein Schildern des Vergangenen, wobei die prüfende Vernunft zu einem tadelnden Urteil kommt. Sich hineinzustürzen in

[1] Akt I Sz. 1.

den Strom der Leidenschaft und so jedes Wort aus der quellenden Flut des Lebens selbst herauszugebären, vermochte Dryden nicht. Er kann nur schildern, nicht das wogende Leben gestalten. Losgelöst von der Herrschaft der Gefühle blickt die Vernunft prüfend herab auf das Ich in seiner Beziehung zur Welt, und die letzten Worte des Antonius sind nur das Resultat eines Schlusses. Trotz des schönen Bildes kann unsre Phantasie nur schwach erregt werden, da nicht die Worte den innern Drang verspüren lassen, der ihr Vorhandensein notwendig machte. Wie anders erscheint Antonius bei Shakespeare: Wie's in ihm stürmt, so brausen die Worte von seinem Munde. Da gibt es kein prüfend Rückblicken. Das ist ein kurzer Augenblick, wo die Erkenntnis aufleuchtet: du hast getan, was du nicht solltest, was dein besseres Ich nicht wollte, und sofort beginnt ein wilder Kampf, über den keine Vernunft sich zu erheben vermag. Wild durchkreuzen sich die Gedanken. Ein Hamlet, der nicht den Trieb zur Tat besitzt, muß nach einem solchen Augenblick immer tiefer in sich hineinwühlen und immer gewaltigere Schmerzen empfinden. Ein Antonius ist nicht jener grübelnde Mensch. Er besitzt die Kraft zur Tat. Darum kann er nur einen Augenblick am Vergangenen haften und die Vernunft gibt neuen Inhalt seinen Sinnen. Er weiß: nur die Tat kann ihm Lösung bringen, kann ihm das innere Gleichgewicht wiedergeben und darum dürstet er darnach, wenn auch das Gefühl sich zurückbäumt zum Gegenstande, der es angezogen hat, und so sein Schmerzensinhalt quälend in ihm nachwirkt. Ein Shakespeare hat sich für jede seiner Gestalten eingesetzt mit seinem Herzblut, sich ganz in sie versenkt und so ausgesprochen,

was sie fühlen, denken mußten. Dryden konstruiert die Situation. Er kann sich nicht versenken in seine Personen, mit ihnen fühlen und leiden. Seine prüfende Kraft schaut sie vor sich wie Ideen. Alle ihre Äußerungen sind erschlossen. Darum fehlt ihnen die Welt des Gefühls, die Menschen allein uns nahe bringen kann. Sie sind Verstandesprodukte und darum auch nur dem Verstande interessant.

Rein verstandesmäßig bewegt sich auch der Dialog mit seinem Für und Wider. Eine Wandlung geschieht nur in dem Augenblick, wo die eine Person in ihrem Versuche, zu überreden, einen Grund anzuführen weiß, der vermöge seiner Verbindung mit irgend einem Tugendbegriff auch für die andere als unumstößlich gilt. Antonius nennt Ventidius einen Verräter und gleich darauf muß er erkennen, daß er ihm damit unrecht getan hat. Diese Erkenntnis bestimmt ihn, dem Wunsche des Ventidius zu willfahren, Kleopatra zu verlassen und in den Kampf zu ziehen. Der bestimmende Grund zum Handeln ist also nicht ihm selbst entsprungen, sondern von außen hereingetragen und behält so lange seine Geltung, als kein gewichtigerer Grund seine Wirkung ablöst. In diesem Sinne klingen die Worte des Alexas, wenn er zu Kleopatra sagt:

> To my ears, the message sounds —
> Come to my rescue, Cleopatra, come;
> Come, free me from Ventidius; from my tyrant:
> See me, and give me a pretence to leave him![1]

Kleopatra und Antonius treffen sich wieder. Er ist entschlossen, sie zu verlassen. Da sie fürchtet, ihr

[1] Akt II Sz. 1.

früheres Verhältnis zu Cäsar könne ihn verdrießen, beteuert sie ihre Liebe:

> But Cæsar first,
> You say, possessed my love. Not so, my lord:
> He first possessed my person; you, my love:
> Cæsar loved me; but I loved Antony[1].

Die bloße Beteuerung genügt nicht, ihn umzustimmen. Sie muß ihm erst beweisen, daß sie aus Liebe zu ihm ein Anerbieten Cäsars ausgeschlagen habe, ihn um den Preis von Ägypten und Syrien aufzugeben. Damit ist sein Widerstand gebrochen. Einem solchen Beweis der Liebe muß Antonius sich beugen:

> Vent. And what's this toy,
> In balance with your fortune, honour, fame?
> Ant. What is't, Ventidius? — it outweighs them all;
> Why, we have more than conquered Cæsar now:
> My queen's not only innocent, but loves me.
> This, this is she, who drags me down to ruin!
> But, could she scape without me, with what haste
> Would she let slip her hold, and make to shore,
> And never look behind!
> Down on thy knees, blasphemer as thou art,
> And ask forgiveness of wronged innocence[2].

Nach seiner siegreichen Rückkehr aus dem Kampfe kommt seine Frau Octavia, um ihn an seine Gattenpflichten zu mahnen. Wohl verlange ihr Herz ihn zu verachten, doch ihre Tugend sei stärker:

> But a wife's virtue still surmounts that pride.
> I come to claim you as my own; to show
> My duty first, to ask, nay beg, your kindness:
> Your hand my lord; 'tis mine, and I will have it[3].

Nun fehlt nur noch, daß sie ihm beweist, daß sie auch aus Liebe handle, und er hat keinen Grund mehr, ihr zu widerstreben:

[1] Akt II Sz. 1. [2] Akt II Sz. 1. [3] Akt III Sz. 1.

Octav. Would you triumph o'er poor Octavia's virtue?
That pride was all I had to bear me up;
That you might think you owed me for your life,
And owed it to my duty, not my love.
I have been injured, and my haughty soul
Could brook but ill the man who slights my bed.
Ant. Therefore you love me not.
Octav. Therefore, my lord,
I should not love you.
Ant. Therefore you would leave me?
Octav. And therefore I should leave you — if I could[1].

Damit ist er erschüttert. Er schwankt. Seine Kinder kommen zu ihm, und er ist besiegt. Ein Freund muß seine Absage an Kleopatra überbringen. Doch dieser hat selbst eine geheime Neigung zu der bestrickenden Schönen und zieht Nutzen aus der Enttäuschung, die seine Botschaft bereitet. Kleopatra erwidert seine Liebe und daraus ergibt sich ein neues Motiv für die Handlung. Antonius erhält Kunde von dem Liebeständeln der Königin mit Dolabella. Eifersucht und Entrüstung über ihre Untreue sind die natürliche Folge. Dazu kommt noch der Verrat der Ägypter. Wenn nun seine Worte auch jede innere Gewalt vermissen lassen und nicht dem Ungestüm betrogener Gefühle entsprungen sind, eine solche Situation schließt die mehr satyrischen Angriffe nicht aus und darum gewinnen die Worte des Antonius einen gewissen Schein der Natürlichkeit. —

Die Schlußszenen des Stückes reizen wieder besonders zum Vergleiche mit Shakespeare. Bei Dryden erfährt Antonius von Kleopatras Tod und will sich selbst das Leben nehmen, weil er in ihrem Tode die Bestätigung ihrer Unschuld erblickt. Er glaubt ge-

[1] Akt III Sz. 1.

sündigt zu haben gegen ihre Reinheit, ein Verbrechen begangen zu haben gegen die Tugend. Das Fortspinnen dieses Gedankens führt ihn zu dem Schlusse, daß er nicht mehr des Lebens wert sei und Kleopatra in den Tod folgen müsse. Kaum hat er sich ins Schwert gestürzt, so kommt sie selbst. Jede Schuld an dem Unglück weist sie von sich ab. Sie habe nichts gewußt von dem falschen Gerüchte. Alexas sei der Urheber von allem. Auf die Frage des Antonius:

Say but, thou art not false?

hat sie die Antwort:

'Tis now too late
To say I'am true: I'll prove it, and die with you[1].

Nun braucht sie nur zu erklären, daß Dolabella jetzt von ihr gehaßt werde und Antonius muß beruhigt sterben im Glauben an ihre Liebe und in der Hoffnung auf baldige Wiedervereinigung im Tode. Der Forderung des Verstandes ist damit sicher Genüge geschehen, nicht aber den elementarsten Forderungen des Herzens. Bei Shakespeare ist Kleopatra selbst für das falsche Gerücht von ihrem Tode verantwortlich. Es ist das verzweiflungsvolle Mittel des Weibes, das den Geliebten nicht verlieren will. Antonius erhält ihre Botschaft und stürzt sich in sein Schwert, nicht bloß, weil das Leben mit ihrem Tode für ihn jede Farbe verloren hat: ihr Beispiel hat ihn gelehrt, unbesiegt von Cäsar aus der Welt zu scheiden. Shakespeare hat nicht das Motiv der betrogenen Liebe. Der Verrat der Ägypter ist für seinen Antonius gerade Anlaß genug, um seiner Geliebten, die er für schuldig hält an diesem Verrate, die heftigsten Vorwürfe zu machen. Für Dryden war

[1] Akt V Sz. 1.

dieses Motiv anscheinend nicht stark genug, um an der Treue eines Weibes zu zweifeln. Darum hat er jene Eifersuchtsszene eingeführt, sehr zum Verhängnis seines Stückes, denn die Eifersucht des Antonius hat ihre gute Berechtigung. Kleopatra hat den Liebesbeteuerungen Dolabellas tatsächlich Gehör geschenkt. Die einzige Seite, in der sie hätte groß erscheinen können, wird damit zerstört, und jenes beruhigte Sterben des Antonius ist ohne die Voraussetzung tiefer Seelenkämpfe eine Unmöglichkeit. Antonius hat bei Shakespeare unter dem Eindruck der verlorenen Schlacht Kleopatra die schwersten Anklagen ins Gesicht geschleudert. Die Kunde von ihrem Tode erweckt ihn aus dem Rasen der Leidenschaft. Er erkennt, daß er mitschuldig ist an ihrem Schicksal. Doch nicht glaubt er, daß der Mißklang ihrer Liebe sie einzig in den Tod getrieben habe. Er traut ihr aber den Willen zu, den Sieg Cäsars nicht überleben zu wollen. In diesem Sinne erscheint sie ihm als groß. Kaum ist das Schreckliche geschehen, so erfährt er die Wahrheit. Kein Wort des Vorwurfs entflieht seinen Lippen. Er weiß, daß sie nur aus Liebe zu diesem verwegenen Mittel greifen konnte, und dann stirbt er ja auch gerne. Sein Stern als Kriegsheld hat sich längst zum Untergang geneigt. Was soll er anders, als die letzten Augenblicke seiner Liebe weihen! Wie natürlich klingt die Frage, wo sich Kleopatra befinde, und wie rührend ist die Bitte, ihn zu ihr zu bringen! Nicht wie Antonius bei Dryden wünscht er ihren Tod. Er ist selbst zu sehr Mensch, um nicht zu wissen, was er vom Menschen fordern darf. Sie möge glücklich leben in der Erinnerung an ihr gemeinsam genossenes Glück:

The miserable change now at my end
Lament nor sorrow at, but please your thoughts,
In feeding them with those my former fortune.
Wher'on I lived, the greatest prince o 'the world,
The noblest, and do not basely die[1].

Kleopatra folgt Antonius in den Tod, doch nicht weil sie lebensmüde ist, da ihr Geliebter nicht mehr bei ihr weilt. Das kann das Leben nur ärmer und farbloser machen, doch eine Kleopatra nicht dazu bringen, des Lebens liebe Gabe wegzuwerfen. Aber die Furcht, Spott zu ernten, das trifft ihren Stolz am tiefsten. Das ist das natürliche Motiv, welches eine Kleopatra in den Tod treiben kann.

I will not wait pinion'd at your master's court,
Nor once be chastised with the sober eyes of dull Octavia.
Shall they hoist me up
And show me to the shouting varletry of censuring Rome?[2]

Die Erinnerung an den Geliebten ist nur der begünstigende Umstand, der am Schlusse dazu beiträgt, den Eindruck ihrer weiblichen Größe zu erhöhen.

Dryden schwebte für seinen Schluß das rührende, mitleidsvolle Bild zweier Liebenden vor Augen, wo die ideale Auffassung der Liebe mit dem Tod des einen den Tod des andern zwingend heraufführt. Er hat nur vergessen, daß Personen von einer kindlich reinen Leidenschaft durchdrungen sein müssen, wenn ein solches Schicksal als notwendig erscheinen soll. — Blicken wir nun zurück auf die Drydenschen Gestalten, um uns ein Gesamturteil zu bilden. Man kann sagen: sie trifft Hebbels Wort über die Personen im Drama: „Diese dürfen in keinem Fall als fertige erscheinen, die nur

[1] Antony and Cleopatra Akt IV Sz. 5.
[2] Antony and Cleopatra Akt V Sz. 2.

noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen, und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt.“ [1] Drydens Personen erscheinen als fertige. Sie sind bloß seiend und nicht werdend. Nur das Äußere, das Zuständliche war Drydens Auge erkennbar. Jene innere Wechselwirkung von Individuellem und Allgemeinem, die Grundlebenselemente jedes echten Dramas blieben seinem Blicke verschlossen.

* * *

Die Äußerungen der Seele in ihren ersten Regungen zu belauschen, war Dryden nicht gegeben. Hineinzuspringen in die wogende Flut der Gefühle, aus ihrem Quellen und Wirbeln die lebendigen Formen zu holen, blieb ihm versagt. Nur die Elemente, nicht das Leben, das sie geboren hat, sind seinem Geiste dienstbar. Immer neue Ereignisse, immer neuen Stoff muß er herbeiziehen, um die Phantasie anzureizen. Daß auf diesem Wege kein Lebensbild im Sinne Hebbels entstehen kann, wo sich „alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in, durch und miteinander entwickelt, bedingt und spiegelt“ [2], bedarf wohl keiner Erläuterung. Es ist ein bloß äußeres Aneinanderreihen von Begebenheiten, und bezeichnend genug für die oberflächliche Art seines dichterischen Schaffens ist sein Versuch, den eigenen Irrtum zum Vorbild zu stempeln. In Anlehnung an die Verse von Ariost:

> Le donne, i cavalier, l'arme, gli armori,
> le cortisie, l'audaci imprese io canto.

[1] Hebbel Bd. XI S. 4. [2] Hebbel Bd. XI S. 5.

erklärt er, that an heroic play ought to be an imitation in little, of an heroic poem; and consequently, that love and valour ought to be the subject of it[1]. Damit ist das Grundthema und die epische Anlage seiner sämtlichen Tragödien treffend von ihm selbst gekennzeichnet. Daß eine Konzentration auf den Hauptheldeu, auf die besondere Erscheinungsform seines Schicksals erforderlich ist, wenn wir mit innerer Anteilnahme seinem Stücke folgen sollen, war Dryden fremd. Es ist ja sicher zuzugeben, daß ihm manche gute Situation gelungen ist. Ich verweise nur auf jene Szene in Aureng-Zebe[2], wo Indamora in dem Glauben, ihr Geliebter sei im Kampfe gefallen, mit dem sterbenden Morat ihre letzte Hoffnung welken sieht und an seiner Seite in die Klagen ausbricht:

> Oh stay; or take me with you when you go;
> There's nothing now worth living for below,

während ihr Geliebter unbemerkt hereingekommen ist und alles mitangehört hat. Noch manches andere Beispiel ließe sich anführen. Doch nirgends ist es dem Dichter gelungen, den tragischen Gehalt, den die Situation in sich birgt, zu gestalten. Die Verknüpfung der einzelnen Szenen ist stets eine rein äußerliche. Überblicken wir nur kurz die Anlage von Don Sebastian, dem Drama, an dem der Dichter am längsten gearbeitet hat und das an Gehalt von tragischen Motiven und einzelnen schwungvollen Stellen zu seinen besten Tragödien zu zählen ist, um ein Bild zu bekommen von der Anlage der Drydenschen Stücke. Wir wollen ganz davon absehen, daß der Dichter es auch hier nicht lassen

[1] Dryden Bd. IV S. 21.
[2] Akt V S. 1.

konnte, mit der ernsten Handlung einen ganz selbständigen komischen Teil zu verbinden und so ein Werk zustande gebracht hat, das als Ganzes seinen Tragikomödien nicht unähnlich ist, wo eine ernste und eine komische Handlung vollständig getrennt durchgeführt sind und höchstens durch eine in der Haupthandlung unbedeutende Person lose zusammenhängen. — Nach der ersten Szene erwarten wir eine Hofintrige. Muley Zeydan versucht den leitenden Minister zu einer Verschwörung gegen seinen königlichen Bruder zu gewinnen. Der Schluß der Szene läßt erkennen, daß der Minister mit ihm nur sein Spiel treibt. Nur scheinbar ließ er sich gewinnen. Er will selbst König werden. Die folgende Szene macht uns mit dem portugiesischen Renegaten Dorax bekannt, der auf Seite der Mohren kämpft gegen Sebastian, seinen frühern König. Don Sebastian selbst ist aus Liebe zur Königin Almeyda nach Afrika gekommen, um ihre Rechte auf den Thron mit dem Schwerte zu wahren. Doch er verliert die Schlacht und wird samt der Geliebten gefangen genommen. In mehreren Szenen erfahren wir nun die Erlebnisse der beiden Liebenden am Hofe des Mohrenkönigs. Sebastian erhält durch sein heldenhaftes Auftreten vom Mohrenkönig das Leben geschenkt. Dieser verliebt sich in Almeyda, will sie gegen ihren Willen gewinnen und sucht, da er in Sebastian die Hauptursache ihres Widerstrebens erblickt, diesen aus der Welt zu schaffen. Sebastian und Almeyda vermählen sich heimlich. Zwischenherein sucht der Minister den Renegaten Dorax vergeblich für seine Sache zu gewinnen. Aus Rache untergräbt er dessen Ansehen beim König und auf seinen Vorschlag hin sucht man Dorax durch Gift aus der

Welt zu schaffen. Das Gift wirkt nicht und ein Aufstand, den der Minister angezettelt hat, um durch eine allgemeine Unordnung sich auf den Thron zu schwingen, mißlingt. Dorax und durch ihn die Christen mit Sebastian werden Herr der Situation. Muley Zeydan, der Bruder des ermordeten Königs, wird mit ihrer Hilfe Herrscher des Landes. Zwischen Dorax und Sebastian kommt eine Versöhnung zustande. Und nun beginnt unerwartet noch ein ganz neues Motiv. Almeyda und Sebastian sind Geschwister. Die Aufdeckung ihrer Blutschande und ihre Sühnung bilden den Schluß der Tragödie. — Das Ganze gleicht einem dramatisierten Roman. Eine Fülle guter Motive liegt in dem Stoffe, doch keines ist in seiner ganzen Tiefe und Weite ausgestaltet, nur begonnen, gleichsam eingeleitet und dann wieder von einem andern abgelöst, so daß jede Gesamtwirkung ausgeschlossen ist. Von ähnlich rein zufälliger Verbindung der einzelnen Teile sind mehr oder minder alle Drydenschen Dramen.

* * *

Die künstlerische Bedeutung der heroischen Tragödie von Dryden zu erkennen, haben wir einleitend als Ziel unsrer Untersuchung aufgestellt. Die über den Wert eines Dramas entscheidenden Fragen, ob es dem Dichter gelungen ist, lebenswahre Persönlichkeiten zu schaffen, und ob sich jeder Teil des Dramas dem andern natürlich anfügt, wie das untrennbare Glied eines Körpers erscheint und so das ganze Werk zu einem einheitlichen, innerlich notwendigen Gesamtbilde wird, haben wir verneinen müssen. Was Drydens Tragödien Gutes besitzen, sind, um bereits Erwähntes nochmals zu betonen, nur

einzelne Situationen, wobei noch immer festzustellen wäre, was der Erfindungskraft des Dichters und was dem von ihm verarbeiteten Stoffe zu danken ist, und einige wenige Stellen, die dürft'gen Blumen gleichen auf kahler Heide, wo ihm ein einigermaßen ungezwungenes Aussprechen gelungen ist und wo auch die Bilder nicht mehr gekünstelt und gemacht erscheinen. Frei vom kalten Hauche der Reflexion ist jedoch Dryden nie, und nirgends verspüren wir den lebendigen Pulsschlag einer dichterischen Persönlichkeit. Als Gesamtwerke müssen wir Drydens Tragödien jede künstlerische Bedeutung absprechen, und nur als der Vertreter einer an dichterischen Werten armen Zeit verdient Dryden noch heute genannt zu werden.

Lebenslauf.

Am 5. Oktober 1887 wurde ich geboren zu Hesselhurst bei Kehl. Im 11. Lebensjahre kam ich in die Realschule zu Offenburg und im Herbst 1904 in das Realgymnasium nach Karlsruhe, das ich im Sommer 1907 mit dem Reifezeugnis verlassen durfte. Einer Neigung zur Literatur folgend begann ich in Heidelberg neuere Philologie zu studieren. Neben den Fachvorlesungen hörte ich vor allem Philosophie bei Windelband. Im Sommer 1909 ging ich nach England, wo ich am University College zu London Vorlesungen besuchte, und im Herbst des gleichen Jahres kam ich nach Deutschland zurück, um in Freiburg meine Studien abzuschließen.

Durch eine Anregung von Prof. Wetz begann ich vorliegende Arbeit. Bereitwillige Unterstützung nach seinem frühen Tode fand ich bei Prof. Eckhardt und nicht zum wenigsten bin ich auch meinem Referenten Herrn Prof. Brie für das Zustandekommen dieser Arbeit zum Danke verpflichtet.

Allen meinen Lehrern sage ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank.